ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಈವರೆಗಿನ ಬರೆಹಗಳು

ಕಂತೆ ಒಂದು

ತೊಂಡು ಮೇವು



ಡಾ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ

ಹುಟ್ಟಿದ್ದು 1948ರಲ್ಲಿ. ಮೈಸೂರು ಜಿಲ್ಲೆ, ಪಿರಿಯಾಪಟ್ಟಣ ತಾಲ್ಲೂಕು ಕಂಪಲಾಪುರದಲ್ಲಿ. ಅಮ್ಮ-ಅಪ್ಪ ಕೆಂಚಮ್ಮ ಮತ್ತು ವೀರಣ್ಣ. ಮೊದಲ ಹಂತದ ಓದು ಹುಟ್ಟೂರು ಮತ್ತು ತಾಲೂಕು ಕೇಂದ್ರ ಪಿರಿಯಾಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಪಿ.ಯು.ಸಿ. ಓದಿದರು. ಇಂಜಿನಿಯರಿಂಗ್ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವಿದ್ದರೂ ಇಂಜಿನಿಯರ್ ಆಗಕೂಡದೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಮತ್ತೆ ಮೈಸೂರಿನ ಯುವರಾಜಾಸ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನದ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮುಗಿಸಿದರು. ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಿಎಡ್ ಮುಗಿಸಿ ಆರಂಭಿಸಿದ್ದು ಹೈಸ್ಕೂಲಿನಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪನ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನತ್ತ ಪಯಣ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೇನೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಓದಿಗೂ ಬಿದ್ದು, ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲೂ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಮುಂದಿನ ಓದಿಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು. ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಎಂ.ಎ. ತಮ್ಮ ಜೊತೆ ಓದುಗರಾಗಿದ್ದ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ಚಿಂತಕಿಯಾಗಿರುವ ಶ್ರೀಮತಿಯವರೊಡನೆ ಒಲುಮೆ ಸಂಭವಿಸಿದ್ದು ಇಲ್ಲೆ. ಗೆಳೆಯರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಮದುವೆ. ಅಧ್ಯಾಪನ ಕೆಲಸ ಆರಂಭಿಸಿದ್ದು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ. ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಆಗಮನ. ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಆನಂದವರ್ಧನನ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಪಿಎಚ್.ಡಿ ಪದವಿ ಪಡೆದರು. ಬೋಧಿಸಿದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು. ವಿಜ್ಞಾನದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನಿರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್ ಬೆಳೆದದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿ, ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿ, ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತಕರಾಗಿ.

ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮತ್ತು ನಡುವಳಿಕೆ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಸರಳವಾಗಿರುವ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. 1993ರಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡಿಗರ ಕನಸಿನ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿದ್ದ ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಬಂದ ಶುರುವಿನಲ್ಲೇ ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್ ಆಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಆಡಳಿತ ನಿರ್ವಹಣೆಯೊಳಗೂ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದರು. ಅಲ್ಲಿಂದ ನಿವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಹೊರಗೆ ಬರುವವರೆಗೆ ಹಲವುಜನ ಕುಲಪತಿಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆಡಳಿತ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು. ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ತಮ್ಮ ಅಧ್ಯಾಪನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಶುರುಮಾಡಿದ್ದ ಕನ್ನಡಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಸಮಾಜದ ಬೇರುಗಳ ಮೂಲಕ ಅರಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾ ಬಂದರು. ಈಗಲೂ, ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನ ಮೊದಲಾಗಿ ಕನ್ನಡಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಯಾವುದರಲ್ಲೂ ಜರೂರಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕಿರುವ ಕೆಲಸ ಇದೇ ಎಂದು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡದ ಮಹತ್ವದ ಚಿಂತಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಗತಿ ಪುಸ್ತಕಮಾಲೆ–175

ಕೆ.ವಿ.ಎನ್ ಈವರೆಗಿನ ಬರೆಹಗಳು

ತೊಂಡು ಮೇವು

ಕಂತೆ ಒಂದು

ಡಾ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ

ಪ್ರಗತಿ ಗ್ರಾಫಿಕ್ಸ್ ಬೆಂಗಳೂರು

KVN eevaregina barehagalu **TONDUMEVU - Kante Ondu** by **K.V. NARAYANA,** 329, `Gouri', Duo Marvel Colony, Ananthapura Road, Yelahanka, Bangalore-560064 e-mail:narayana48@gmail.com

Publisher: **M. Byregowda** for **PRAGATI GRAPHICS**, Bengaluru, # 119, 3rd cross, 8th main, Hampi nagara(RPC Layout- Vijayanagara), Bengaluru-560104, Ph: 080-2340 9512.

e-mail	:	byregowda.m1@gmail.com
ISBN	:	978-93-81441-87-9
pages	:	24 + 356
First Impression	:	2010
Revised Impression	:	2020
paper	:	NS Maplitho 80 GSM
price	:	Rs. 350/-
size	:	1/8 Demy
ಪುಟಗಳು	:	24 + 356
ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣ	:	2010
ಪರಿಷ್ಕೃತ ಆವೃತ್ತಿ	:	2020
ಕಾಗದ	:	ಎನ್.ಎಸ್. ಮ್ಯಾಪ್ಲಿಥೊ 80 ಜಿಎಸ್ಎಂ
ಬೆಲೆ	:	ರೂ 350/–
©	:	ಡಾ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ
ಸೈಜ಼್	:	1/8 ಡೆಮಿ
ಪ್ರತಿಗಳು	:	1000
ರಕ್ಷಾಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ	:	ಸುಧಾಕರ ದರ್ಬೆ
ಪ್ರಕಾಶಕರು	:	ಎಂ. ಬೈರೇಗೌಡ, ಪ್ರಗತಿ ಗ್ರಾಫಿಕ್ಸ್ – ಬೆಂಗಳೂರು ನಂ. 119, 3ನೇ ತಿರುವು, 8ನೇ ಮುಖ್ಯ ರಸ್ತೆ, ಹಂಪಿನಗರ ಬೆಂಗಳೂರು–104. ದೂರವಾಣಿ: 080–23409512
ಮುದ್ರಣ	:	SR Graphics ಶ್ರೀರಂಗ ಗ್ರಾಫಿಕ್ಸ್ Sreeranga Graphics Chamarajpet, Bangalore - 560 018 9060312298, 8050437201

ಅರ್ಪಣೆ

ಬೆನ್ನ ಕಣ್ಣಾಗಿರುವ
ಉಸಿರ ಗೆಳತಿಗೆ

ಮನ್ನಿಸಲು ಕೋರುತ್ತ ಈ ಹಿನ್ನೋಟದ ಮಾತುಗಳು

ಬರೆಯುವುದೇಕೇ? ಇನ್ನೊಬ್ಬರೊಡನೆ ಮಾತನಾಡುವ ಒಂದು ದಾರಿಯಾಗಿ ಬರಹವನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ನಮ್ಮನ್ನೇ ನಮಗೆ ತೋರಿಸುವ ದಾರಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕು. ದೀಪವೆಂದರೆ ಬೆಳಕೂ ಹೌದು ದಾರಿಯೂ ಹೌದು ಅಲ್ಲವೇ? ಹೀಗೆ ಬರೆದದ್ದೆಲ್ಲಾ ಬರೆದವರ ಅಪರಾಧ ಖಾತೆಗಳಲ್ಲಿ ಜಮೆಯಾಗತೊಡಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ನನಗೆ ಗೊತ್ತಾದದ್ದು ತೀರಾ ಈಚೆಗೆ. ಬರೆದದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಂದು ಕಡೆ ಕೂಡಿಸಿ ಅಚ್ಚು ಮಾಡುವ ಇರಾದೆಯನ್ನು ನನ್ನೆದುರಿಗಿಟ್ಟು ನನ್ನ ಒಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಗೆಳೆಯರು ಪಡೆದುಕೊಂಡಮೇಲೆ ಈ ದಿಟ ನನಗೆ ತಿಳಿಯಿತು. ಬರೆದಾದ ಮೇಲೆ ಬರಹದ ಮೇಲೆ ನನ್ನ ಹಕ್ಕುಗಳು ಇಲ್ಲ ಎಂದು ತಿಳಿದ ನನಗೆ ಈ ಬರಹಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ಅಚ್ಚುಮಾಡಿಸುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿತರಲು ಯಾವ ಹಕ್ಕುಗಳೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಹಳೆಯ ಬರಹಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಅನಿಸಿದ್ದೇ ಬೇರೆ.

ಬರೆಯುವುದು ಒಂದು ಅಪರಾಧವಿರಬೇಕು. ಬರೆದು ಮೊದಲು ಅಚ್ಚು ಮಾಡಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಆ ಅಪರಾಧಕ್ಕೆ ಬಿ ರಿಪೋರ್ಟ್ ಸಿಕ್ಕಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ವರುಷಗಳಾದ ಮೇಲೆ ಅದೇ ಬರಹವನ್ನು ಮರಳಿ ಅಚ್ಚು ಮಾಡಲು ನೋಡಿದರೆ ಯಾರೋ ಹಳೆಯ ಕೇಸಿಗೆ ನೀಡಿದ್ದ ಬಿ ರಿಪೋರ್ಟ್‌ನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಪಡೆದು ಕೇಸನ್ನು ಮರಳಿ ತೆರೆದು ಕೂರಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ನನಗಂತೂ ಹಾಗೇ ಅನ್ನಿಸಿದೆ. ಆದರೂ ಇದೊಂದು ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಯ ಗಳಿಗೆ. ಬರೆದು ಏನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಬರೆಯುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತೇ? ಅದೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಬರೆಯುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲ; ಬರೆಯದಿರುವುದೇ ಕಷ್ಟ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನಂಬಿ ಈ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದರೂ ಅಚ್ಚರಿಯಿಲ್ಲ.

ಇದೆಲ್ಲ ಹೇಗೆ ಮೊದಲಾಯಿತು? ಆಗ ಬರೆಯುವುದು ಒಂದು ಹೊಸ ಹೊಣೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಹೊರುವವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಿದ್ಧತೆ ಬೇಕೆಂದು ನಂಬಿದ್ದೆವು. ಹಾಗೆಯೇ ಸುಮ್ಮನೆ ಬೇಕಾದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚನ್ನು ಬರೆಯುವ ಬಗೆಯನ್ನೂ ನಗೆಗೀಡು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೆವು. ನನ್ನ ಎಷ್ಟೋ ಒಡನಾಡಿಗಳು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬರೆಯಬಹುದಾಗಿದ್ದರೂ ಹಾಗೆ ಬರೆಯದೇ ಈಗಲೂ ನನ್ನಂತಹವರನ್ನು ನೋಡಿ ನಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ನನಗೂ ಗೊತ್ತಿದೆ.

ಮೊದಮೊದಲು ಮಾತಿನ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿ ಈ ಬರಹಗಳು ಮೈತಳೆದವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನ ಹರಹನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ನುಡಿದದ್ದಕ್ಕೆ ಹೊಣೆಗಾರರಾಗುವ ಬಯಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಈ ಬರಹಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಅಂದಂದಿನ ದಂದುಗಕ್ಕೆ ಹೆಣೆದ, ಹೊಸೆದ ಬರಹಗಳೆಂದು ತೋರಿದರೂ ಎಲ್ಲರೊಡನೆ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಾತುಗಳ ಜಾಲದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ನಂಟು ಈ ಬರಹಗಳಲ್ಲೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯೂ ಆಗಿರಬಹುದು; ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಗೊಂದಲವೂ ಆಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸುಳ್ಳು ಆಗಿಲಾರದು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಓದುಗರೂ ಮೇಸ್ಟ್ರೂ ಆಗಿದ್ದ ನನ್ನಂತಹವರಿಗೆ ಏಳು ಎಂಟನೆಯ ದಶಕಗಳು ಹೊಸ ಸವಾಲನ್ನು ಎಸೆದಿದ್ದವು. ಸರ್ವರ ಸಮ್ಮತಿಯ ಸಂತೆಯ ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಬಾರದೆಂಬ ಹಟವಿದ್ದರೂ ಆ ಸಮ್ಮತಿಯ ದಾರಿಗೆ ಇದ್ದ ಮನ್ನಣೆಯ ಸೆಳೆತದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಡುಕಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು. ಇದು ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಇರಬೇಕೆಂಬ ಅಹಂಕಾರದ ಮಾತಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಹುಡುಕಾಟದಿಂದ ಹೊಸ ದಾರಿ ಸಿಗಬೇಕು. ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ನಮ್ಮ ದಾರಿಯನ್ನು ನಾವೇ ಕಂಡುಕೊಂಡೆವೆಂಬ ಸಂತಸವಾದರೂ ಸಿಗಬೇಕಿತ್ತು. ಆವರೆಗೆ ಕೈಹಿಡಿದು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಾದರಿಗಳು ದಾರಿ ತಪ್ಪಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮತನಕ್ಕೆ ಎರವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಅನಿಸಿಕೆ ಮಾತ್ರ ಗಟ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗಲೂ ಅದು ಹುಚ್ಚಾಟವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ.

ನೆನಪಿದೆ. 1971ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳು ಎಂಬ ವಿಷಯದ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆ, ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ್ ಮತ್ತು ಲಂಕೇಶ್ ಅವರ ನಡುವೆ ನಡೆದ ಮಾತಿನ ಮಾರಾಮಾರಿಯನ್ನು ಕಂಡು, ಕೇಳಿ ನಾವೆಲ್ಲ ಹುಡುಗರು ದಿಕ್ಕುತಪ್ಪಿದಂತಾಗಿದ್ದ ಗಳಿಗೆ ಈಗಲೂ ನೆನಪಿದೆ. ದಿಕ್ಕುತಪ್ಪಿದಂತೆ ಅನಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಆ ಜಗಳ ಮತ್ತು ಅದರ ತಿರುಳು ಮಾತ್ರ ಕಾರಣವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನಾವು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಗೌರವದ ವಿಗ್ರಹಗಳು ಪುಡಿಪುಡಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಅನುಭವವೂ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಮಾತಿಗೆ ಇರುವ ಬಲವನ್ನು ನಂಬಿದ್ದವರು ಬೇಂದ್ರೆ. ವಾಕ್ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಹೆಚ್ಚಳವನ್ನು ಜವಾಹರ್ ಲಾಲ್ ನೆಹರೂ ಅವರಿಗೆ ತಾವು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟದ್ದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನಾಡಿನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಆ ಹಂತವನ್ನು ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಅಂದಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಅರಿವಿತ್ತು. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಮಾತಾಡಲು ಅವಕಾಶವಿದ್ದರೂ ಆ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರೇ ಇಲ್ಲದಂತಾದರೆ ಆಗ ಮಾತಿಗೇನು ಬಲವೆಂಬುದು ಲಂಕೇಶರ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಇದೆಲ್ಲ ಮುಂದಿನ ನಾಲ್ಕೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಹರಳುಗಟ್ಟುತ್ತ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅನುಶಾಸನ ಪರ್ವ ಮೊದಲಾದಾಗ ಲಂಕೇಶ್ ಹೇಳಿದ್ದರ ತಿರುಳು ಮನವರಿಕೆಯಾಗತೊಡಗಿತ್ತು. ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗೋಡೆಯ ಎದುರು ಆಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದರೆ ಏನಾಗುವುದೆಂಬ ಅಂಜಿಕೆಯೇ ಬರಹಕ್ಕೆ ಕೋಡು ಮೂಡಿಸಿದ್ದಿರಲೂಬಹುದು. ಬರಹಕ್ಕೆ ಈಗ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಎಂಬ ಕಟ್ಟು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಯಾರೋ ಅದನ್ನು ಓದಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಬರಹಕ್ಕೆ ಬಲ ಉಳಿದೇ ತೀರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಒತ್ತಾಸೆ ಆಗ ಬಲಗೊಂಡಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಮುಂದಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ಕಲಿತವರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಏಕೆ ಬರಹದ ಮೊರೆ ಹೊಕ್ಕರು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆಗಳು ಸಿಕ್ಕಿಯಾವು.

ಹೊಸ ದಾರಿಯನ್ನು, ಇಲ್ಲವೇ ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಮಾತನ್ನು ಮೇಲೆ ಆಡಿದ್ದೇನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯಲು ನಮಗೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟದ್ದ ಮಾದರಿಗಳು ನಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೊರಗಿನಿಂದ ನೋಡಲು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಿವೆ ಎಂಬ ಅನಿಸಿಕೆ ಮೂಡಿತ್ತು. ನಾವು ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಪರಿಕರಗಳು ಕನ್ನಡದ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರಣಗಳೇನೇ ಇರಲಿ. ಆದರೆ ಅದೇ ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಕಾರಣಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಅರಿಯುವುದು ಮತ್ತು ಬೆಲೆಕಟ್ಟುವುದು ಈ ಎರಡೂ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ಹೆಚ್ಚಾದಾಗ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಕೃತಿಕಾರರಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೂ ನಿರಾಕರಣೆ ಮಾಡುವ ನೆಲೆಗಳು ಬೇರೂರತೊಡಗುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯೆಂಬ ಬರೆವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇವೆ ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಕೃತಿಗಳ ಲೋಕವನ್ನು ಒಳಹೊಗುವ ದಾರಿಗಳೇ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅರಿಯುವ ನೆಲೆಗೆ ಮನ್ನಣೆ ಸಿಗಬೇಕೆಂಬ ಇರಾದೆ ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂತು. ಇದರಿಂದ ನಾನು ಬರೆದದ್ದನ್ನು ಓದಿದವರು ನನ್ನನ್ನು ಸತೃಣಾಭ್ಯವಹಾರಿ ಎಂದು ಬೆರಳುಮಾಡಿ ತೋರಿಸತೊಡಗಿದರು. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಭಿರುಚಿ ಇಲ್ಲದ , ಏನೂ ಸಿಕ್ಕರೂ ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೇಯುವವನು ಎಂದಾಯಿತು. ಈ ಬಿರುದಿನಿಂದ ನನಗೇನೂ ಬೇಸರವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಲವು ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ತನ್ನ ಚಹರೆಗಳಿಗೆ ಎರವಾಗಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಕನ್ನಡ ಬರೆವಣಿಗೆಯನ್ನು ನೋಡಲು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ದಾರಿಗಳಿದ್ದವೋ ಇಲ್ಲವೋ ನನಗೆ ತಿಳಿಯದು.

ನಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಒಡಲಿನಿಂದಲೇ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಅರಿಯುವ ಮಾಪುಗೋಲುಗಳನ್ನು, ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಹುಡಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದಾಗ ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲುಗಳು ಬಂದವು. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತವರು ಹೀಗೆ ನಮ್ಮದೇ ಮಾಪುಗೋಲು ಮತ್ತು ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದೆಂದರೆ ಹಳೆಯದಕ್ಕೆ ಮರಳುವ, ಮರುಗಳಿಕೆಯ ದಾರಿಯಾಗಿದೆ.ಇದು ಹಳಹಳಿಕೆಯ ದಾರಿ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಇದು ಮುನ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಎರವಾಗುವ ದಾರಿ ಎಂದರು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಹೀಗೆ 'ಬೇರೆ' ಎಂದು 'ಹೊರಗಿನದು' ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ತೊರೆದರೆ ನಾವೇ ಬಡವಾಗಿಬಿಡುತ್ತೇವೆ; ಆಗ ನಮಗೆ ದಿಕ್ಕೇ ತೋಚದಂತೆ ಆಗಿಬಿಡಬಹುದು ಎಂದರು. ಆದರೆ ಈ ಎರಡೂ ಬದಲುಗಳ ಬೇರುಗಳು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದು ನೋಡೋಣ.

ಬರೆವಣಿಗೆ ಇಲ್ಲವೇ ಜನರ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿರುವ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವ ಪರಿಕರಗಳು ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಬರಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದರೆ ಅದು ಕೃತಿಗಳ ಒಡಲು ಮತ್ತು ಪರಿಸರ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಗತಿ ಎನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಮೊದಲ ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಂಗತಿ ಇದು. ಜನರಲ್ಲಿ ಬಾಯ್ದರೆಯಾಗಿ ಇದ್ದ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆಗ ಕೂಡಿಹಾಕಲು ಹೊರಟವರು ತಳೆದ ನಿಲುವನ್ನು ನೋಡಿ. ಎಲ್ಲ ಬರೆವಣಿಗೆಗೂ ತಾಯಿಬೇರು ಈ ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆದರಷ್ಟೆ

ಹಲಸಂಗಿಯ ಗೆಳೆಯರು ಕೂಡಿ ಹಾಕಿದ ಇಂತಹ ಬರೆವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅವರು ನೋಡಿದ ಬಗೆಯನ್ನು ನೋಡಿ. ಹಾಗೆಯೇ ತೆಂಕಣಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಬಿಎಂಶ್ರೀ,ಗೊರೂರು ಮುಂತಾದವರು ಜನಪದಗೀತೆಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಬರೆವಣಿಗೆಯ ಬೇರು ಎಂತಲೇ ತಿಳಿದಿದ್ದರು. (ಹಲಸಂಗಿಯ ಗೆಳೆಯರು ಕೊಂಚ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ತಮ್ಮವೇ ಕೆಲವು ರಚನೆಗಳನ್ನು 'ಗರತಿಯ ಹಾಡು' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಜನರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದು ಆಪಾದನೆಯಲ್ಲ. ಜನರ ನೆನಪಿನ ರಚನೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ರಚನೆಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಕರುಳುಬಳ್ಳಿಯ ನಂಟನ್ನು ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳುವ ಬಗೆಯೂ ಇದಾಗಿತ್ತು.) ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಗಳು ಕಡಿದುಹೋಗದೆ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಅಂದಿನ ಪರಿಸರದ ಒತ್ತಾಯವಾಗಿತ್ತಷ್ಟೆ ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದ ರಚನೆಗಳನ್ನು ನೊಡುವ ಈ ಬಗೆಯ ಪರಿಕರ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡದ್ದು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಕೆಲವರು ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಐರ್ಲೆಂಡ್ ನಾಡು ಬಿಡುಗಡೆಗಾಗಿ ಹೋರಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಾಯಕರು ಅಲ್ಲಿನ ಜನಪದರಚನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ ಬಗೆಯ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹೇಳಲು ಆಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಐರ್ಲೆಂಡಿನ ಏಈ ಕವಿಯ ಹಾಗೆ ಉಳಿದವರು–ಅಂದರೆ ಡಬ್ಲ್ಯೂ.ಬಿ. ಯೇಟ್ಸ್, ಲೇಡಿ ಗ್ರೆಗೊರಿ, ನಾಟಕಕಾರ ಜೆ.ಎಂ. ಸಿಂಜ್(ಅಥವಾ ಸಿಂಗ್?) ಸೆಳೆದಂತೆ ತೋರುತ್ತಿಲ್ಲ. ತೆಂಕಣನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲು ಹೇಳಿದ ಜೆ.ಎಚ್.ಕಸಿನ್ಸ್ ಆ ನಾಡಿನವನೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿಯ ಬರಹಗಾರರ ಮೇಲೆ ಐರಿಶ್ ಕವಿಗಳ ನೆರಳೂ ಬಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಜನಪದರಚನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಮಾದರಿ ನಮ್ಮ ಒಳಗಿನ ಒತ್ತಡದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಕನ್ನಡದ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲಸ ಮೊದಲಾದಾಗ ನಾವು ಹಿಡಿದ ದಾರಿಯೇ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಕನ್ನಡವನ್ನು ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಬಗೆ ನೆಲೆಯೂರಿತಷ್ಟೆ ಆಗ ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯ ನಮಗೆ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣತೊಡಗಿತು. ಶಿಷ್ಟವೆಂದು ನಾವು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವೈದಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಒತ್ತಾಸೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವೈದಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿ ನೋಡತೊಡಗಿದೆವು. ಇದೂ ಕೂಡ ಅಂದಿನ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಗುರುತುಗಳ ಹುಡುಕಾಟದ ಕಾರಣದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಚಿಂತನೆ. ಒಂದೆರಡು ದಶಕಗಳು ಕಳೆದಮೇಲೆ ನಾವು ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಕೃಷಿ ಮೂಲವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ದಲಿತ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಉಂಟಾಯಿತು. ಆವರೆಗೆ ಕಡೆಗಣನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದ ಹತ್ತಾರು ಒಳಹೊಳೆಗಳು ಈಗ ಮೈದುಂಬಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರತೊಡಗಿದವು. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದರ ಉದ್ದೇಶವಿಷ್ಟೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಮಾಪುಗೋಲುಗಳನ್ನು ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಬೇಕು ಬೇಡಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅಷ್ಟೇನೂ ಗಾಬರಿ ಹುಟ್ಟಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಮಗೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ ನಾವು ಆ ಮಾದರಿಯನ್ನು ನಂಬಿಯೇ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ನಾವು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡ ದಾರಿ

ಸರಿಯೋ ತಪ್ಪೋ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ನಾವು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆಯಷ್ಟೆ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ದಿಟವಾದ ಇರವು ಎಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮನ್ನೆಲ್ಲ ಕಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಭಾಷೆಯೇ ಅದರ ಮೈ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಭಾಷಿಕ ಶರೀರವನ್ನೇ ನೆಮ್ಮಿ ಅದನ್ನು ಅರಿಯಲು ಮುಂದಾಗಬೇಕೆಂಬುದು ಆಗ ಹೊಳೆದ ದಾರಿ. ಆ ಭಾಷಿಕ ಮೈಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾವು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ಯಾವ ಹೊರ ಪ್ರಭಾವಳಿಯೂ ಕೂಡ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ನೇರವಾಗಿ ನೆರವಾಗಲಾರದು ಮತ್ತು ಅಂತಹ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆದರೆ ದಾರಿ ತಪ್ಪುವುದಂತೂ ದಿಟ ಎನ್ನುವುದು ಆಗ ಅನಿಸಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ನಿನ್ನೆಗಳಿಲ್ಲ ಎಂದು ನಂಬಬೇಕಾಯಿತು. ಅದನ್ನೇ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೂ ಹೇಳಬೇಕಾಯ್ತು. ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯವಿರಲಿ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತವಿರಲಿ, ಬಸವರಾಜದೇವರ ರಗಳೆಯಿರಲಿ, ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು ಇರಲಿ, ಜೋಗಿಯಿರಲಿ ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತಂತೆ ತೋರತೊಡಗಿದವು. ಯಾವುದೂ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರಲೇ ಇಲ್ಲ. ದಿಟ. ಒಂದು ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ್ದು, ಇನ್ನಾವುದೋ ಹದಿನೈದರದ್ದು, ಮತ್ತೊಂದು ನಿನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಸರಿ. ಆದರೆ ಓದುವವರಿಗೆ ಅವೆಲ್ಲವೂ ಈಗ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ದಿಟ.

ಈ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಾಗ ಕೃತಿಯೊಳಗೇ ಇರುವ ಅದು ಹುಟ್ಟಿದಕಾಲದ ನೆನಪನ್ನು ಕೈಬಿಡುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲವೇ ಎಂದು ಕೇಳುವುದುಂಟು. ಅದು ಸರಿಯೇ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಯಾವ ನೆನಪೇ ಆದರೂ ಕೂಡ ಅದು ನಮ್ಮ ಕಾಲದೊಡನೆ ನಂಟನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಅದು ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬಾರದಂತೆಯೇ ಸರಿ ಎನ್ನುವುದು ನನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ನಾವು ನಮಗೆ ಬೇಡದ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವವರಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಹೊತ್ತು ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಾಯಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವವರು. ಹಾಗಾಗಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಹುಟ್ಟಿದಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಲ್ಲುವ ನೆನಪಿನ ನಂಟುಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಅದರಿಂದಾಗಿ ಅದನ್ನು ಅರಿಯುವ ಬಗೆಯಲ್ಲೇ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾನು ಒಪ್ಪಲಾರೆ.

ನಾನು ಮತ್ತು ನನ್ನ ಸರೀಕ ಕನ್ನಡ ಮೇಸ್ಟ್ರುಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಇಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ವಗಳ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶನ ಬಿಂದುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಾಯವನ್ನು ಹೂಡುತ್ತಿದ್ದ ವಿಮರ್ಶಕರ ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವುದು ಎನ್ನುವುದೇ ಆ ಇಕ್ಕಟ್ಟು. ಶರಣಾಗತಿಯ ಹಾದಿಯೊಂದು ತೆರೆದೇ ಇತ್ತು. ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿಗೆ ಒತ್ತು ತುಂಬಾ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಹೋಲಿಕೆಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಬೀಜಚಿಂತನೆಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಪಶ್ಚಿಮದ ಕಡೆಯಿಂದಲೇ ಹರಿದು ಬಂದಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಿತ್ತು. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡದ್ದೇ ಆದ ಸಾಧನೆಗಳಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿನಾಯತಿಗಳಂತೆ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳಂತೆ ನೋಡಬೇಕಿತ್ತು.

ಇಂದಿಗೂ ವಚನಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು, ಚರ್ಚಿಸುವುದಿರಲಿ ಹೇಗೆ ಓದಬೇಕು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಗೊಂದಲವಿರುವುದು ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಈ ದಾರಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಳಲು, ಇಲ್ಲವೇ ನಮ್ಮದೇ ಹಾದಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶಗಳಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಕಸುವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಂದು ಸವಾಲಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ನನ್ನ ಕೆಲವು ಜೊತೆಗಾರರರಾದರೂ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದಿಟ್ಟ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು ಸಾಗಿದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಲೂ ಕನ್ನಡದ ಮೇಸ್ಟ್ರುಗಳನ್ನು ಈ ದೆವ್ವ ಕಾಡುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿಲ್ಲ.

ಭಾಷೆಯ ಮೈಯನ್ನು, ಕೃತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಮೊದಲ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯ ಪರಿಕರವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದ ಮೇಲೆ ಭಾಷೆಯೇ ಇಲ್ಲಿನ ಬರಹಗಳ ಮುಖ್ಯ ಭಿತ್ತಿಯಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಬರಹಗಳ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆ ಕೇವಲ ಭಾಷೆಯೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಾನು ಕೆಲಸ ಮಾಡತೊಡಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ವಾತಾವರಣ, ಹೊಣೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ಬೇಡಿಕೆಗಳೂ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಜೊತೆಗೆ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ದಶಕದಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆತಂಕದಲ್ಲಿರುವ ನುಡಿಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಚಿಂತಿಸುವ ಬಗೆ ಬಲವಾಗಿ ಬೇರೂರಿತು. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳೋಣ. ಕನ್ನಡದಂತಹ ನುಡಿಗಳು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಜಾಗತೀಕರಣದ ಉರುಬಿನಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು ಎಲ್ಲರ ಎದುರು ಸವಾಲಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ. ಇವು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಹೋರಾಟದ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲ. ದಿಟವಾಗಿಯೂ ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು. ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿರುವಂತೆ ಜಾಗತಿಕವಾದ ಒತ್ತಡಗಳೂ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅರಿಯುವುದು , ಅರಿಯಲು ಬೇಕಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಂದಿನ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಅರಿಯಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ದೂರದಿಂದ ಬಿರುಕುಗಳಿಲ್ಲದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ನೆಲೆಗಳು ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಹಲವಾರು ಬಿರುಕುಗಳಿರುವ ರಚನೆಗಳೆಂದು ತೋರತೊಡಗಿದ್ದು. ಇದನ್ನು ಇಡೀ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಾವು ಹಕ್ಕುದಾರರೂ ಹೊಣೆಗಾರರೂ ಆಗಿರುವ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರದ್ದೂ ಆಗಿರದೆ ಕೆಲವರ ಹೊಣೆ ಮತ್ತು ಹೊರೆಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮದೆಂದು ಹೊರುತ್ತಿರುವ ಬಗೆ ಢಾಳಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗಿತು. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಮೊದಲಾದದ್ದು ಸಚಿವ ಬಿ.ಬಸವಲಿಂಗಪ್ಪನವರು ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಲಹೊರುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕಾನೂನಿನ ಮೂಲಕ ಬಹಿಷ್ಕರಿಸುವ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಾಗ. ಹಾಗೆ ಮಲಹೊರುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವುದು ಅಪರಾಧವೆಂದು ಹೇಳುವ ಕಾನೂನು ಜಾರಿಗೆ ಬಂತಷ್ಟೆ ಈ ಕಾನೂನಿನ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಲ್ಲಟಗಳು ಮೊದಲಾದವು. ಈ ಪಲ್ಲಟಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಈ ಕಾನೂನಿನ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದ ಅನಿಷ್ಟ ಪದ್ಧತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ತಳುಕು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ದಲಿತರು ಹೊರುತ್ತಿದ್ದುದು ಸಮಾಜದ ತ್ಯಾಜ್ಯವನ್ನು. ಈ ಕಾನೂನು ಬದಲು ದಾರಿಯಿಂದ ಹೇಳಿದ್ದೇನು? ದಲಿತರು

ತಮ್ಮದಲ್ಲದ ಹಾಗೂ ಇತರರು ತ್ಯಾಜ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದ ಪಾರಂಪರಿಕ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ, ಹೊರೆಗಳಿಗೆ ಹಕ್ಕುದಾರರೂ ಅಲ್ಲ; ಹೊಣೆಗಾರರೂ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯ್ತು. ಅಲ್ಲವೆ? ಇದರ ಪರಿಣಾಮದಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ತಿಕ್ಕಾಟಗಳನ್ನು ನೋಡಿ. ಈ ಕಾನೂನು ಜಾರಿಯಾಗಿದ್ದು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು. ಆದರೆ ಒಳಗಿದ್ದ ಒಡಕುಗಳು ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಹೊರಗೆ ಕಾಣತೊಡಗಿದ್ದರಿಂದ ತಿಕ್ಕಾಟಗಳು ಮೊದಲಾದವು. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ನಂಟಿನ ಜಾಲ ಹುಸಿಯಾಗಿತ್ತು. ಒಳಗಿನ ಹುನ್ನಾರಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣತೊಡಗಿದವು. ಕೆರೆ ಮೈದೆರೆದಾಗ ಏನೆಲ್ಲ ಕಾಣುವುದೋ ಅದು ಮೊದಲೇ ಅಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದು ತಾನೆ. ಈ ಮಾತು ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ನುಡಿಯೂ ಕೂಡ ನಾವು ಆವರೆಗೆ ತಿಳಿದಂತೆ ಎಲ್ಲರ ಕನ್ನಡವಾಗಿರುವ ಬದಲು ಕೆಲವರ ಕನ್ನಡವೇ ಎಲ್ಲರ ಕನ್ನಡವೆಂದು ಸೋಗು ತೊಟ್ಟಿತ್ತೆಂಬುದು ಈಗ ಕಣ್ಣಿಗೆ ರಾಚತೊಡಗಿತ್ತು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಹಿಂದಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಸರಿಯಾದ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅರಿಯುವುದು ಇಂದಿನ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರುಷಗಳಿಂದ ಬರೆದದ್ದರಲ್ಲಿ ನಾನು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಇಡಲು ಬಯಸಿದ್ದೇನೆಂದು ತೋರುತ್ತಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಬದುಕು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಏನನ್ನೇ ಆಗಲಿ ಅದನ್ನು ಯಾರು ಹೇಳಿದರು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಹೇಳಿದ್ದು ಏನು ಎಂಬುದು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಕರ್ತೃವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದು ಬೇರೆಲ್ಲೋ ಕರೆದಿದ್ದೇನೆ. ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸಗಳು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದು, ಅದನ್ನು ಮಾಡಿದವರು ಕರ್ತೃಗಳಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇನೂ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೀಗೆ ಕರ್ತೃತ್ವ ದೊರಕಿದ ಮೇಲೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳಿಗೂ ಕನ್ನಡ ಬದುಕು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ನೀಡ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಅಪಾಯಕಾರಿ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದೇ ನನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಈ ಅಪಾಯಗಳಿಗೆ ತುತ್ತಾದ ಜೀವನಕ್ರಮಗಳು ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಆಚರಿಸಹೊರಡುವವರು ಇದರಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕಾದ ಪಾಠ ಇದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈಗ ನಮ್ಮ ತಿಳಿವಿನ ಬದುಕು ಒಂದು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿದೆ. ಕರ್ತೃತ್ವ ಪಡೆದವರು–ಅವರು ಸಾಹಿತಿಗಳಾಗಿರಲಿ, ರಾಜಕಾರಣಿಗಳಾಗಿರಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತಕರಾಗಿರಲಿ, ಉದ್ಯಮಿಗಳಾಗಿರಲಿ, ದರೋಡೆಕೋರರಿರಲಿ, ಮಾಫಿಯಾ ದೊರೆಗಳಿರಲಿ ಮತ್ತೇನೋ ಆಗಿರಲಿ ಅವರು ನುಡಿದದ್ದು ಮತ್ತು ಬರೆದದ್ದು ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಪಾಯದ ಮೊಳಗು ಬೇರೆಲ್ಲೋ ಇದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈಗ ಮಾತಾಡುವವರ ಎದುರು ಜನರಿಲ್ಲ; ಕನ್ನಡಿಗಳಿವೆ. ಬರೆಯುವವರು ಈಗ ಏಕಾಂತ ಮತ್ತು ಮೌನದ ಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿಲ್ಲ; ಅವರ ಕಣ್ಣು ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಜನರ ಸಂದಣಿ ಮತ್ತು ಮೊಳಗುಗಳು ಕೇಳುತ್ತಿವೆ. ಇದನ್ನೇ ನಾನು ಅಪಾಯಕಾರಿ ಅವಸ್ಥೆ ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿದಿರುವೆ. ಈಗ ನುಡಿದದ್ದು ಬರೆದದ್ದು ಚಲಾವಣೆಯ ನಾಣ್ಯಗಳಾಗದೆ ತಿಜೋರಿಯಲ್ಲಿ ಭದ್ರವಾಗ ತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ಬದುಕು ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಚಿಕ್ಕವರು ತಿಳಿಯತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ಹೊರಬರಲು ದಾರಿಗಳಿಗಾಗಿ ತಡಕಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ

ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಈ ಬರಹಗಳು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಒಗ್ಗೂಡಿ ಅಚ್ಚಾಗುತ್ತಿವೆ. ಇವು ಚಲಾವಣೆಗೆ ಬರುತ್ತವೋ ಇಲ್ಲವೇ ತಿಜೋರಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಳೆಯುತ್ತವೋ ಕಾಯ್ದು ನೋಡಬೇಕು.

ಈ ಬರಹಗಳು ಸುಮಾರು ನಲವತ್ತು ವರುಷಗಳ ಹರಹಿನಲ್ಲಿ ಮೈತಳೆದಿವೆ. ಇದೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ಬರಹಗಳ ಮಂಡನೆಯ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ದಾರಿಗಳು ಕಾಣುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಯಾವುದೋ ಪೂರ್ವಪಕ್ಷವನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಂಡು ಉತ್ತರಕೊಡುವ ನೆಲೆ ಕಂಡು ಬಂದರೆ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೊಸದನ್ನು ಹೇಳಲೇಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವೇ ಮೆರೆಯುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರಬಹುದು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಬರಹಗಳು ಒಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೆ ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹೇಳುವಂತೆಯೂ ಇವೆ. ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯೂ ಕೂಡ ಹೀಗೆ ಏರುಪೇರಿನಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಎಷ್ಟು ಬೇಕೋ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರ (ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬೇಕಾದ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕಡಿಮೆ) ಹೇಳುವ ನೆಲೆ ಕಂಡು ಬಂದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಹಠದಿಂದ ಹರಡಿಕೊಂಡ ಬಗೆಯ ಮಂಡನೆ ಕಾಣುವುದೂ ಉಂಟು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾದಿತನದ ಸೋಗು ಕೂಡ ನುಸುಳಿದ್ದರೆ ಅಚ್ಚರಿಯಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಬರಹಗಳನ್ನು ಅವುಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಜೋಡಿಸಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಲೂ ಇವುಗಳ ನಂಟು ಮತ್ತಷ್ಟು ಜಟಿಲವಾಗಿರಲೂಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದಲ್ಲದೆ ನನಗೆ ಬೇರೆ ದಾರಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಬೇರೆಯವರು ಬರೆದ ಕೆಲವು ಬರಹಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಓದುವುದು ಅಗತ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿದದ್ದರಿಂದ ಅಂತಹ ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕರ ಅನುವಾದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ

ಇನ್ನು ಈ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿದ ಹೊತ್ತಗೆಗಳಿಗೆ 'ತೊಂಡುಮೇವು' ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟುದೇಕೆ? ಹೆಸರಿಸುವಾಗ ಹುಬ್ಬುಗಂಟಿಕ್ಕುವಂತೆ ಇರಬಾರದು ಎಂಬುದು ಮೊದಲ ಮಾತು. ಅಲ್ಲದೆ ನಿಡುಗಾಲದಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಯ ಸಾಲೊಂದು ನನ್ನ ಬೆನ್ನೇರಿದೆ. ಅವರ ನಭೋವಾಣಿ ಸಂಕಲನದ 'ನವ ವಿಸರ್ಗ' ಕವಿತೆಯ ಸಾಲುಗಳಿವು. **'ನಕ್ಷೆಯನು ಹಿಡಿದು ತಡಕಾಡಬೇಡ ನಕ್ಷತ್ರ ಮಾರ್ಗವನ್ನು/ ತೊಂಡುಮೇವರಿಗೆ ಹಾದಿ ಕೇಳದಿರು, ಹತ್ತು ದುರ್ಗವನ್ನು'**. ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ತೊಂಡುಮೇ(ಯು) ಎಂಬ ಕೆಲಸಪದ ನನ್ನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿದೆ. ಇದರ ತಿರುಳೇನಾದರೂ ಇರಲಿ. ತೊಂಡುಮೇ(ಯು) ಎಂಬ ಈ ಕೆಲಸಪದವನ್ನು ಹೆಸರುಪದವನ್ನಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡು ತೊಂಡುಮೇವು ಎಂದು ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ದುರ್ಗ ಹತ್ತುವವರಿಗೆ ಅವರ ಹಾದಿಯನ್ನು ಅವರೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದೂ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತೊಂಡುಮೇವರು ಇದ್ದರೂ ಅಂತಹವರಲ್ಲಿ ಹಾದಿ ಕೇಳುವುದು ಬೇಡವೆಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಕ್ಷತ್ರ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ನಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ನಂಟನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರಷ್ಟೆ. ಕವಿ ನೀಡುವ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯೇ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಒಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೇಳುವಂತಿದೆ. ನೀವು ನಕ್ಷೆಯನ್ನೂ ತೊರೆಯಲಾರಿರಿ; ತೊಂಡುಮೇವರನ್ನೂ ಕಡೆಗಣಿಸಲಾರಿರಿ. ಅವು ನಮ್ಮೊಡನೆ ಇರುವಂತಹವೇ ಆಗಿವೆ. ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಬರೆಹಗಳು ಹೀಗೆ ನಕ್ಷೆಗಳೋ ತೊಂಡುಮೇವರು ತೋರಿಸುವ ಪರಿಚಿತ ಒಳದಾರಿಗಳೋ ಆಗಿದ್ದರಬಹುದು. ಅಲ್ಲವೇ? ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಬರಹಗಳನ್ನು ತೊಂಡುಮೇವು ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಮುಂದಾದೆ.

ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ನನ್ನ ಹಾಗೆ ನನ್ನ ಹಲವು ಸರೀಕರ ಹುಡುಕಾಟವೂ ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಕಣ್ಣುಕಟ್ಟಿದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದಕಡೆಗೆ ನುಗ್ಗಿ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದನ್ನು ತಿಂದು, ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದರೆ ಒದೆ ತಿಂದು ಸಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿತ್ತೋ ಅಥವಾ ಇದನ್ನು ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಒತ್ತಾಯವಿತ್ತೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಡ್ಡಿ ಮುರಿದಂತೆ ಹೇಳಲಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಹಾದಿಯ ಏರುಪೇರುಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಸಾಗಿಬಂದಾಗ ದೊರಕಿದ ಉಲ್ಲಾಸವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ಆಗದ ಮಾತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಈ ಎಲ್ಲ ಬರಹಗಳ ಕಟ್ಟಿಗೆ **ತೊಂಡುಮೇವು** ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಲು ಹಿಂಜರಿಕೆ ಉಂಟಾಗಿಲ್ಲ.

ಕೈಮುಗಿವೆ

ಎಷ್ಟುಜನರಿಗೆ ಕೈಮುಗಿಯುವುದು? ಯಾರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೂ ಈ ಬೈರೇಗೌಡರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಿಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಇವರು ಅದು ಹೇಗೆ ನನಗೆ ಬಲ್ಲವರಾದರೋ ತಿಳಿಯದು. ಮುಗಿಬಿದ್ದು ಮೈದುಂಬಿದಂತೆ ಈ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಬರಹಗಳನ್ನು ನಾನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಂದಲೋ, ಯಾರು ಯಾರಿಂದಲೋ ತಾವೇ ಹುಡುಕಿ ಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವನ್ನು ಕಸದ ಬುಟ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ತೆಗೆದಿರಬೇಕು.(ಅಂತಹವು ಅಲ್ಲೇ ಇರಬೇಕಿತ್ತು ಎಂದು ಓದುವ ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಿಗಾದರೂ ಅನ್ನಿಸೀತು) ಈ ಒತ್ತಾಸೆ ಯಾರಿಗೆ ದೊರಕುತ್ತದೆ? ಅವರಿಗೆ ಶರಣು ಎಂದು ಕೈಮುಗಿಯುತ್ತೇನೆ. ಇನ್ನು ತಂಪು ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬೇಕಾದವರ ಪಟ್ಟಿ ಬಲು ದೊಡ್ಡದು. ಅವರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದರೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ಮುಜುಗರ, ಕೆಲವರಿಗೆ ಕೋಪ, ಕೆಲವರಿಗೆ ನಗು ಮತ್ತು ಕೆಲವರು ನನ್ನೊಡನೆ ಮಾತು ಬಿಟ್ಟರೂ ಬಿಟ್ಟರೆ. ಹೀಗೆ ಬಗೆಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರುತ್ತಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲರೂ ನನ್ನೊಳಗೆ ಇದ್ದಾರಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವುದನ್ನೇ ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ.

ಆದರೆ ಎರಡು ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಲೇ ಬೇಕು. ನಾನು ಬರೆಯಲು ಕಾರಣವಾದದ್ದು ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ. ಇವೆರಡೂ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಬರೆಯಲು ಒತ್ತಾಸೆ ನೀಡಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಬರಹಕ್ಕೆ ಯಾವ ಕಡಿವಾಣವನ್ನೂ ಹಾಕಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಉದಯವಾಣಿ, ವಿಜಯ ಕರ್ನಾಟಕ, ಸುಧಾ, ತರಂಗ, ವಿಕ್ರಾಂತ ಕರ್ನಾಟಕ, ಮಯೂರ, ಸಾಕ್ಷಿ, ಅಂಕಣ, ಸಂಚಯ, ಶೂದ್ರ, (ಈ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಸಂಪಾದಕರಾದ ಹೆಸರಾಂತ ಗೆಳೆಯ ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಅವರನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೆನೆಯಬೇಕು. ಕುತ್ತಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಬರೆಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚು ಮಾಡಿ ಹಲವು ಬಾರಿ ನನಗೇ ಗಾಬರಿಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಪುರಾಣ ಬೇರೊಮ್ಮೆ ಹೇಳುವೆ.) ರುಜುವಾತು, ಸಮುದಾಯ ವಾರ್ತಾಪತ್ರ, ಮುಕ್ತ ಹೀಗೆ ಹಲವು ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಗೆಳೆಯರು ಇಲ್ಲಿನ ಹಲವು ಬರಹಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಅವು ಬೆಳಕು ಕಾಣುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಬಿ ರಿಪೋರ್ಟ್ಗೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಪಡೆದ ಈ ಹಳೆಯ ಕೇಸುಗಳನ್ನು ನೀವೀಗ ಮರುಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿರಿ. ಈ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಾದರೂ ಚಿಕ್ಕವರಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಕಾರಣವಾದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸಂತಸ ನನಗೆ ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ. ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಹೊಗಳಿಕೆ ನಾನು ಅಪ್ಪು ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾರೋ ಎಲ್ಲೋ ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನು ನೆನೆಯುವುದಾದರೆ ಹೊಗಳಿಕೆ ಪೂಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಡಿಯೋಡರೆಂಟ್ ಇದ್ದಹಾಗೆ. ಈ ಪೂಸಿಕೊಂಡದ್ದು ದಿಟವನ್ನು ಮರೆ ಮಾಡಿಹುಸಿಯನ್ನು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ತಂದು ಬಿಡುತ್ತದೆ ಅಲ್ಲವೇ? ಇನ್ನು ಎಲ್ಲವೂ ನಿಮಗೆ ಸೇರಿದ್ದು.

ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ

ತೊಂಡುಮೇವು ಕಂತೆಗಳ ಹೊರೆಹೊತ್ತು...

ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಮಾತು. ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಮೇಷ್ಟ್ರು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿದ್ದರು. ಸಕಲ ಪುರಾತನರೆಂದು ನಾವೆಲ್ಲ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಕರೆಯುವ ಪ್ರೊ. ಶಿವರಾಮಯ್ಯ, ಯಂಗ್ ರುದ್ರ ಎಂದೇ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ ಕೆ.ವೈ.ಎನ್. ಮತ್ತು ನಾನು ಮೂವರೂ ಡಾ. ಎಲ್. ಬಸವರಾಜು ಅವರನ್ನು ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣ ಪುಸ್ತಕ ಬಿಡುಗಡೆಗೆ ಆಮಂತ್ರಿಸಲು ಹೋಗಿದ್ದಾಗ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಮೇಷ್ಟ್ರ ಮನೆಗೂ ಭೇಟಿ ನೀಡಿದೆವು. ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆ ತಂದರೆ! ಬಯಕೆಯನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಲಾರದೆ ಕೇಳಿಯೇಬಿಟ್ಟೆ. ನೋಡುವ ಎಂದಷ್ಟೇ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಹೇಳಿದರು. ಮೈಸೂರಿಗೆ ಹೋದಾಗಲೆಲ್ಲ ಸಿ.ಐ.ಐ.ಎಲ್.ನಲ್ಲಿ ಮೇಷ್ಟ್ರನ್ನ ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ವಿಷಯ ಮಾತನಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಮೇಷ್ಟ್ರ ಮನೆಗೆ ಡಾ. ಶಿವಪ್ಪ ಅವರೊಡನೆ ಹೋದಾಗ ಪಟ್ಟುಬಿಡದೆ, ಸರ್ ನಿಮ್ಮೆಲ್ಲ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ಕಲೆಹಾಕಿ ತರೋಣ. ಒಪ್ಪಿಗೆ ಕೊಡಿ ಎಂದು ದುಂಬಾಲು ಬಿದ್ದೆ. ಹಸಿರು ನಿಶಾನೆ ತೋರಿದರು. ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗಿ ನಿಂತವರು ಶ್ರೀಮತಿ ಮೇಡಂ. ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಮೇಷ್ಟ್ರು, ಶ್ರೀಮತಿ ಮೇಡಂ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಅನಂತಾನಂತ ನಮನಗಳು.

ಡಾ. ಕೆ.ವೈ.ಎನ್., ಪ್ರೊ. ಶಿವಪ್ಪ ಮುಂತಾದವರು ಸೇರಿ ವಿವೇಕ ಬಳಗದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದ ಬೇರು ಕಾಂಡ ಚಿಗುರು ಪುಸ್ತಕದ ಅಕ್ಷರ ಜೋಡಣೆಯಾಯ್ತು. ಸಂಚಯದ ಡಿ.ವಿ. ಪ್ರಹ್ಲಾದ್, ಪುಸ್ತಕ ಮನೆ ಖ್ಯಾತಿಯ ಚಿಂತಕ ಹರಿಹರಪ್ರಿಯ, ಶೂದ್ರ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಶ್ರೀನಿವಾಸ್, ಅನ್ವೇಷಣ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಆರ್.ಜಿ. ಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ್ ಅವರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಅಂಕಣ, ಶೂದ್ರ, ಸಂಚಯ, ಮುಕ್ತ, ಸಮುದಾಯ ವಾರ್ತಾಪತ್ರ ಹೀಗೆ ಹಲವು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿದ್ದಾಯ್ತು. ಮೇಲೆ ಹೆಸರಿಸಿರುವ ಎಲ್ಲ ಮಹನೀಯರಿಗೂ ನಮಸ್ಕಾರಗಳು.

ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಡಾ. ಅಶೋಕ ಕುಮಾರ್ ರಂಜರೆ, ಡಾ. ಪಿ. ಮಹಾದೇವಯ್ಯ, ಡಾ. ಸುಜ್ಞಾನಮೂರ್ತಿ, ರವೀಂದ್ರ, ರಾಜಶೇಖರ್, ಶಿವಮೊಗ್ಗದ ಡಿ.ಎಸ್. ನಾಗಭೂಷಣ, ಬೆಂಗಳೂರಿನ

ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ, ಎಂ.ಎಸ್. ಆಶಾದೇವಿ, –ಹೀಗೆ ತೊಂಡುಮೇವು ಸಂಪುಟಗಳು ರೂಪಗೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾದವರು ಅನೇಕರು. ಅಭಿನವ ರವಿಕುಮಾರ್ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಅಂಕೆ ತಪ್ಪಿದ ಆರ್ಥರೋ ಊಯಿ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಫ್ಟ್ ಮತ್ತು ಹಾರ್ಡ್ ಕಾಪಿ ನೀಡಿ ಸಹಕರಿಸಿದರು. ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಗೌರವದಿಂದ ಸ್ಮರಿಸುವೆ.

ಡಾ. ಸಿ.ಪಿ. ನಾಗರಾಜ್, ಡಾ. ರಾಮಲಿಂಗಪ್ಪ ಟಿ. ಬೇಗೂರು, ಡಾ. ರಂಗನಾಥ ಕಂಟನಕುಂಟೆ, ಶ್ರೀ ಜಯಶಂಕರ್, ಪ್ರದೀಪ್ ಮಾಲ್ಗುಡಿ, ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ್ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಕರಡು ತಿದ್ದುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಸೇವೆಯನ್ನು ಕೃತಜ್ಞತಾಪೂರ್ವಕ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಕಳೆದ ಎರಡು ತಿಂಗಳುಗಳಿಂದ ಬೇರೆಲ್ಲಾ ಕೆಲಸಗಳನ್ನೂ ಬದಿಗಿಟ್ಟು ಒಂದು ವ್ರತದಂತೆ ನನ್ನೊಡನೆ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಡಾ. ಆರ್. ಚಲಪತಿ ಅವರಿಗೆ ಹೇಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆ ಸಲ್ಲಿಸಲಿ?

ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಅವರ ತೊಂಡುಮೇವು ಸರಣಿಗೆ ಮುಖಪುಟ ಬರೆದ ಸುಧಾಕರ ದರ್ಬೆ, ಡಿ.ಟಿ.ಪಿ. ಮಾಡಿದ ಬಿ.ಕೆ. ಶೋಭಾರಾಣಿ, ಮಂಗಲಾ ಗಣೇಶ್, ಸವಿತಾ, ಜೋಸ್ಪಿನ್, ಸಿಸಿಲಿಯಾ ಎಲ್ಲರನ್ನು ನೆನೆವೆ. ಮುದ್ರಣ ಕಾರ್ಯದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತ ವಿಶ್ವಾಸ್ ಪ್ರಿಂಟ್ಸ್ ಮತ್ತು ಸ್ನೇಹ ಪ್ರಿಂಟ್ಸ್ ಮಾಲೀಕರಾದ ಟಿ.ಎಲ್. ವೆಂಕಟೇಶ ಮತ್ತು ಮಂಜುನಾಥ್, ಡಿ.ಟಿ.ಪಿ. ವಿಭಾಗದ ಪೂರ್ಣಿಮಾ, ವಿ. ರಾಜ್ ಇವರುಗಳ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸದಿರಲಾರೆ.

ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಅವರ ಈವರೆಗಿನ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ಕಲೆಹಾಕಿ ತೊಂಡುಮೇವು ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಒಂಬತ್ತು ಕಂತೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆಂಬ ಹೆಮ್ಮೆ ನನ್ನದು. ನನ್ನ ಸಂತೋಷಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಅವರ ಈವರೆಗಿನ ಬರೆಹ ಮರುಮುದ್ರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಇದರೊಟ್ಟಿಗೆ ಹತ್ತನೇ ಸಂಪುಟವೂ ಸೇರಿರುವುದು ನನ್ನ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಹಿಮ್ಮಡಿಸಿದೆ. ಇಂಥದ್ದೊಂದು ಕೆಲಸವನ್ನು ನನ್ನಿಂದ ಮಾಡಿಸಿದ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಮೇಷ್ಟ್ರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಮರುಮುದ್ರಣಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣರಾದ ಸಮಸ್ತ ಕನ್ನಡದ ಓದುಗ ಬಂಧುಗಳಿಗೆ ಅನಂತಾನಂತ ಧನ್ಯವಾದಗಳು.

ಎಂ. ಬೈರೇಗೌಡ

ಪರಿಷ್ಕೃತ ಮುದ್ರಣ ಕುರಿತು

ತೊಂಡು ಮೇವು ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬರಹಗಳ ಒಂಬತ್ತು ಸಂಪುಟಗಳನ್ನು 2010ರಲ್ಲಿ ಹೊರತರಲಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಹತ್ತನೆಯ ಸಂಪುಟವನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಹಿಂದಿನ ಒಂಬತ್ತು ಸಂಪುಟಗಳನ್ನು ಕೊಂಚ ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಅಚ್ಚುಮಾಡಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಹತ್ತು ವರುಶಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಯೊಂದಿದೆ. ಆಗ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಬರೆದಿದ್ದರ ಬಗೆಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಬರೆಯುವುದರ ಬಗೆಗೇ ನಂಬಿಕೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಿನಿಕತನವೆಂದು ಅನಿಸಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ ನನಗೆ ಹಾಗನ್ನಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅದರ ತಾಳಿಕೆಯ ಗುಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಲವೊಂದಿತ್ತು. ಈಗ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಬರೆದದ್ದು ಮಾತಿನಂತೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿದ ಕೂಡಲೇ ಸಾಯುತ್ತಿದೆ. ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಯಾರಿಗಾಗಿ ಬರೆದದ್ದೋ ಅವರಿಗೆ ತಲುಪುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅದರ ಚಹರೆಗಳು ಬದಲಾಗಿಬಿಡುತ್ತಿವೆ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಂಡರೆ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಒಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆ ಇದೆಯೆಂದು ಈಗ ನನಗೆ ತೋರುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಅಲ್ಲದೆ ಬರೆಯುವುದರ ಗುರಿಯೇ ಮಾತಿಗೆಳೆಯುವುದು; ಸಂವಾದವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಹಾಕುವುದು. ಈ ನಂಬಿಕೆ ಕೂಡ ಈಗ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಎದುರು ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ಮಾತುಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಜಾಗವಿರುತ್ತದೆ. ಅವು ಒಪ್ಪದಿರುವ, ಮೆಚ್ಚದ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಕೇಳಲು ಹಿಂಜರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪುವ ಇಲ್ಲವೇ ಮೆಚ್ಚುವಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಆಡಬೇಕೆಂಬ ಹಪಾಹಪಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈಗ ಹಾಗಿದೆ ಎಂದು ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸುತಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪುವುದನ್ನೇ, ಮೆಚ್ಚುವುದನ್ನೇ ಬರೆಯುವ ತವಕವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಓದುವವರೂ ತಮಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಆಗುವುದನ್ನೇ ಓದಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನನ್ನ ಈ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಬುಡವಿಲ್ಲವೆಂದು ಕೆಲವರಿಗೆ ಅನ್ನಿಸಲೂಬಹುದು. ಸರಿಯೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ನನ್ನ ತಿಳಿವಿನ ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಸಟೆಯಿಲ್ಲ.

ಇಂತಹ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತೊಂಡುಮೇವು ಬರಹಗಳು ಮತ್ತೆ ಅಚ್ಚಾಗುತ್ತಿರುವುದು, ಹತ್ತು ವರುಶಗಳಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಬರೆದದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಂತೆಯಾಗಿ ಮೈದಳೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಮುಜುಗರದ ಸಂಗತಿಯೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಗೆಳೆಯ ಡಾ. ಬೈರೇಗೌಡರು ಈ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಮುಂದಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಒಳಿತಾಗಲಿ ಎಂದು ಕೋರುವುದಷ್ಟೇ ನನ್ನ ಕೆಲಸ.

ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ

ಪರಿವಿಡಿ

ಸಂಪುಟ ಒಂದು

1. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆ 1
2. ಸಂಶೋಧನೆ: ಪರಿಕಲ್ಪನೆ 7
3. ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ 19
4. 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ' : ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ 73
5. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ: ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು 86
6. ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವ: ಬೇಂದ್ರೆ ದೃಷ್ಟಿ 93
7. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಬಗೆ 117
8. ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ': ಈಗ 119
9. ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳು: ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆ 124
10. ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ: ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಯ ಕಾಲ 140
11. ಕಾವ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು 163
12. ದೇಸೀ ಓದು 166
13. 'ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ' ಮತ್ತು ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ 174
14. ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ 181
15. ಕಾದಂಬರಿ: ಜನಪ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧಗಳು 198
16. ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಚರ್ಚೆಯ ನೆಲೆಗಳು 206
17. ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿ 210
18. ಕುವೆಂಪು ಕೃತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಗಳು 216
19. ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿ ಕುವೆಂಪು 233
20. ಕುವೆಂಪು ಅವರಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ 240
21. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆ: ಸೃಜನಶೀಲ ನೆಲೆಗಳು 243
22. ಪುತಿನ ಅವರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ 248
23. ತೀನಂಶ್ರೀ: ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು 254
24. ಶ್ರೀ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆ 263

25. ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶಿಲ್ಪ: ಒಂದು ಸಮೀಕ್ಷೆ 272
26. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿ: ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ 287
27. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣ 290
28. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ 296
29. ಎಲಿಯಟ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ 302
30. ಇತ್ತೀಚಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ:ಅನ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗಳು 310

ಅನುವಾದಗಳು

31. ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ:ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ 316
32. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ 323
33. ಸಮಕಾಲೀನ ಮರಾಠಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತತ್ತ್ವಗಳ ಪ್ರಭಾವ 333

ಅನುಬಂಧ

34. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪುಸ್ತಕಗಳು 347

ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆ

ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಎಂದರೇನು?

ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹುಡುಕಾಟ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹುಡುಕುವುದು ಎಂದರೇನು? ಏನನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತೇವೆ. ಹುಡುಕುವುದು ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ಆ ಕ್ರಿಯೆಯ ಕೊನೆಗೆ ಏನೋ ನಮಗೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಸಿಕ್ಕದ್ದು ನಾವೇ ಎಂದೋ ಎಲ್ಲೋ ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟು ಎಲ್ಲಿಟ್ಟಿದ್ದೇವೆಂದು ಮರೆತದ್ದು ಇರಬಹುದು; ಇಲ್ಲವೇ ನಮಗೆ ಈವರೆಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ್ದು ಇರಬಹುದು. ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಈ ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ಹುಡುಕಾಟಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪದಗಳಿಂದ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯನ್ನು ಡಿಸ್ಕವರಿ ಎಂದೂ ಎರಡನೆಯದನ್ನು ಇನ್ವೆನ್ಷನ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಏನೇ ಇರಲಿ. ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಗುರಿಯೊಂದು ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಂತೂ ಖಚಿತ. ಹಾಗೆಯೇ ಎಲ್ಲ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಮಾರ್ಗ ಇಲ್ಲವೇ ವಿಧಾನವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಹುಡುಕುವಾಗ ದಿಕ್ಕು ದಿಸೆಯಿಲ್ಲದಂತೆ ಹುಡುಕುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಹುಡುಕಿದರೆ ಸಿಗುವುದು ಸಿಗುವ ಬದಲು ಎಲ್ಲವೂ ಗೋಜಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹುಡುಕಾಟಗಳಿಗೆ ಗುರಿ ಮತ್ತು ದಾರಿ ಇರುವದೆಂದು ಹೇಳಿದೆವು. ಆದರೆ ಪ್ರತಿ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೂ ಇವೆರಡೂ ಇರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹುಡುಕಾಟಗಳಿಗೆ ದಾರಿಯೇ ಗುರಿಯಾಗಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಹುಡುಕುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಹುಡುಕಾಟದ ಗುರಿಯೂ ಆಗುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ವಿಧಾನವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಯದು. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಒಂದು ವಿಧಾನ ಇದೆಯೆಂಬುದು ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿರುವವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೂ ಇರಬಹುದು.

ಏಕೆ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಗುರಿಯೇ ಉತ್ತರ. ಹೇಗೆ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂಶೋಧನೆಯ ವಿಧಾನವೇ ಉತ್ತರ. ಸಂಶೋಧನೆಯ ಗುರಿ ಯಾವಾಗಲೂ ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಹುಡುಕಾಟಗಳಿಗೆ ಹೀಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಆಯ್ಕೆ ಇರುವಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಏಕೆ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಯಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದರ ಗುರಿ ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವವರ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಮೀರಿರುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಮಾತು ಸಂಶೋಧನೆಯ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ವಿಧಾನ ಕೂಡ ಮೊದಲೇ

ಗೊತ್ತಿರುವಂತಹುದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಯಾವ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಕೂಡ ಒಂದು ಹಂತ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧಕರು ತಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಖಚಿತಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಶೋಧನೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಶೋಧನೆಯ ಫಲಿತವಾಗಿ ದೊರೆತ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಬಳಸಿ ಇರುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ನಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂಬ ಕ್ರಿಯೆಯ ಕೊನೆಗೆ ಸಿಗುವ ಫಲಿತ ಅದರ ಗುರಿಯಾದರೆ ಇಂತಹ ಸಂಶೋಧನೆಯೆನ್ನುವ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದರ ಉದ್ದೇಶವೇನೆಂಬುದನ್ನು, ಅದರ ಗುರಿ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಂಗಸನ್ನು, ಆಕೆಯ ಗುಣ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಲು ಬಳಸುವ ಪದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದೆವೆಂದುಕೊಳ್ಳಿ. ಅಂತಹ ಹತ್ತಾರು ಪದಗಳು ನಮಗೆ ಜನರ ಆಡು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಹಕ್ಕಿ(ಪಾರಿವಾಳ, ಗಿಣಿ,), ಮಾಲು, ಪೀಸು, ಐಟಂ, ಹಣ್ಣು (ರಸಪೂರಿ, ಮಲಗೋವಾ, ಸೇಬು), ಡಬ್ಬ, ಡಗಾರ್, ಬಾಯಾಳಿ, ಗಯ್ಯಾಳಿ, ಹರಟೆಮಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಇನ್ನೆಷ್ಟೋ ಪದಗಳು ಕೇಳಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುವುದೇಕೆ? ಕನ್ನಡ ಪದಕೋಶದ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಒಂದು ಗುರಿಯಾಗಬಹುದು. ಈ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪದಗಳ ಮೂಲಕ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಿಸುತ್ತಿರುವ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕಚಿಂತನೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಕೂಡ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರಬಹುದಲ್ಲವೇ? ಅದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಹೊರಟಾಗ ಸಂಶೋಧನೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೇ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಈ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವವರು ಯಾರು ಮತ್ತು ಯಾವಾಗ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದರಂತೂ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ನೆಲೆಗಳು ಮತ್ತಷ್ಟು ಬಲಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಂತಹುದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಗಣಿತ ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಕ್ಕಳು ಹಿಂದುಳಿದಿರುತ್ತಾರೆಂಬ 'ಸಂಗತಿ'ಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಒಂದು ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತೇವೆಂದುಕೊಳ್ಳಿ. ಹೀಗೆ ಹಿಂದುಳಿದಿರುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ತುಂಬ ಸರಳವಾದ ವಿಷಯ. ಆದರೆ 'ಹಿಂದುಳಿದಿರುವುದನ್ನು' ವಿವರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಇಲ್ಲಿಯೂ ನಮ್ಮ ವಿಧಾನ ಸುಲಭವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚು ಮಕ್ಕಳು ಗಣಿತ ವಿಷಯದ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅಂಕಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಕಲಿಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಗಿಲ್ಲವೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಲು ಕಾರಣವಾದ ನಮ್ಮ ಪರೀಕ್ಷೆಯ ಬಗೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಸರಿ'ಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಬದಲಿಗೆ ಈ ಪರೀಕ್ಷೆಯ ಬಗೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರೆ ಆಗ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಬೇರೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ನೆಲೆ ಒದಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದುವರೆದು

ಈ ಕಲಿಕೆಯ ಹಿಂದುಳಿದಿರುವಿಕೆಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು, ಪರಿಹಾರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಹೊರಟವೆಂದುಕೊಳ್ಳಿ.. ಈಗ ನಮ್ಮ ದಾರಿಗಳು ಹಲವಾರು. ಕಲಿಕೆಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಕಲಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಇರುವಂತೆಯೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಕಲಿಯುವವರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದರೆ ಕಲಿಯುವವರ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಕುರಿತ ಕೆಲವು ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ಬರುತ್ತೇವೆ. ಈ ನೆಲೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದರೆ ಕಲಿಯುವವರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ (ಕಲಿತವರ ಮಕ್ಕಳೋ ಅಲ್ಲವೋ, ಹಳ್ಳಿಯ ಮಕ್ಕಳೋ ಅಲ್ಲವೋ, ಉಳ್ಳವರ ಮಕ್ಕಳೋ ಅಲ್ಲವೋ ಎಂಬಿವೇ) ಹುಡುಕಾಟಗಳಿಗೆ ಮುನ್ನುಗ್ಗುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಗುರಿ ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವೈಚಾರಿಕ ಮಾದರಿ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಗುರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ವಿಧಾನದಲ್ಲೂ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯು ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಯಾವ ವಿಧಾನ ಇಲ್ಲವೇ ದಾರಿಯನ್ನು ಆಯ್ದು ನಾವು ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಕೂಡ ಒಂದು ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವವರು ತಾವು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ವಲಯದ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು 'ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ'ವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಒಂದು ವಿಧಾನ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಲಾಗದು; ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವವರು ತಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನೆಯ ವಲಯದಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳವವರಾಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧಾನ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸಂಶೋಧಕರು ಯಾವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆಂಬುದು ಅವರ ವೈಧಾನಿಕತೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಶೋದನಾ ವಿಧಾನದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂದರೇನು? ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಸಂಶೋಧನಾ ವಲಯವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ನಡೆಸುವ ಸಂಶೋಧನೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ಒಂದು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ವಿಷಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿತವಾದ ಬಳಿಕ ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಆ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇನ್ನಿತರ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಸಂಶೋಧನಾ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಸುಲಭವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈವರೆಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೊಂದು ಅವಿರತವಾದ ಪರಂಪರೆ ಇದೆಯೆಂದು ಸಾಬೀತು ಮಾಡುವುದು ಅಂತಹ ಒಂದು ಮಾದರಿ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಪರಂಪರೆ ಎಂದರೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಮೊದಲು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಆ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ತಳೆಯುವ ನಿರ್ಣಯಗಳಿಂದ ಅವುಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಪರಂಪರೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಗೊತ್ತು

ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥಾವಸ್ತು, ಕಥನವಿಧಾನ, ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರ, ಭಾಷಾಬಳಕೆ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಈ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಇರುವ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಈ ಸಂಶೋಧನೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಮುಮ್ಮುಖವಾದ ಕಾಲಚಲನೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಕೃತಿ ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಕೃತಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಬಳಿಕ ರಚನೆಯಾದ ಕೃತಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುವುದನ್ನು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಈಗ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತಿರುವವರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರಾದರೆ ಈ ಮುಮ್ಮುಖ ಕಾಲಚಲನೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಬೇರೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಲೂಬಹುದು. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಕಾಲದ ಕೃತಿ ತನ್ನ ಬಳಿಕ ರಚನೆಯಾದ ಕೃತಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಲೂಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ ರಚಿತವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಮೊದಲು ರಚಿತವಾದ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯವು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುವುದನ್ನು ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ನಿಲುವು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಇದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಗೃಹೀತ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಿಂತ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಭಿನ್ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕೇವಲ ಊಹೆಯಲ್ಲ. ಓದುವವರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಓದುಗರಿಗೆ ಅವರದ್ದೇ ಆದ ಆಯ್ಕೆಗಳಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಷ್ಟೆ. ಅಂದರೆ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ ಮತ್ತು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತಗಳನ್ನು ಈಗ ಓದುತ್ತಿರುವ ಓದುಗರು ಆ ಕೃತಿಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡಾಗ ಹೇಗೆ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದವು ಎಂಬ ಸಂಗತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವುಗಳ ಓದು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನಷ್ಟೇ ಗಮನಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಸಹಜ ತಾನೆ?

ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸೋಣ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೃತಿಗೂ ಅದು ರಚನೆಯಾದ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಆಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುತ್ತದೆನ್ನುವ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಈ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಗಳಿಗೂ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೂ ಬಿಂಬ-ಪ್ರತಿಬಿಂಬದ ನೆಲೆಯ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆಂದು ನಂಬಿರುವ ಸಂಶೋಧಕರು ತಮ್ಮ ಈ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ಒಪ್ಪಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಆ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ವಿವರಣೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಿಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೇ ಅವರ ಸಂಶೋಧನೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆಂಬುದೂ ಕೂಡ ಹಲವರಿಗೆ ತಿಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಆಕರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಡುವುದು ಸಂಶೋಧನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ ಎಂದು ತಿಳಿದ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಹಲವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಲಾಗಾಯ್ತಿನಿಂದಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ 'ಸಂಪಾದಿಸಿ' ಓದಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗಿಸುವುದು ಈ ಸಂಶೋಧನೆಗಳ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶೈಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ಇದು ಸರಿಯಾದ ವಿಧಾನವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವವರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ತಮ್ಮ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಮೂಲಪಾಠ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧಪಾಠಗಳೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಸಮಾನಾರ್ಥಕಗಳನ್ನಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಕವಿಯ ಪಾಠವೆಂಬುದು ಕೃತಿರಚನೆಯ ಬಳಿಕ ನಡೆದ ಓದುಗರ ಅನುಸಂಧಾನದಿಂದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆಂಬುದು ಈ ಬಗೆಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಅನುಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟ 'ಕವಿಯ ಪಾಠ'ವನ್ನು 'ಅಶುದ್ಧ ಪಾಠ'ವೆಂದು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಪುನಾರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರು. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ಪುನಾರಚನೆಯು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಅವರ ನೆಲೆ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಖಚಿತಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಂಶೋಧನೆಯ ವಿಧಾನದಲ್ಲೂ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನೆಲೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗುವುದೆಂದು ಈಗ ನೋಡೋಣ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಯು ಲಿಖಿತ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕ ಆಕರಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ವೈಧಾನಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಬಹುಪಾಲು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಲಿಖಿತವಾದುದನ್ನು ಅಧಿಕೃತವೆಂದೂ ಮೌಖಿಕವಾದುದನ್ನು ಆನುಷಂಗಿಕವೆಂದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತವೆ. ಈ ಶ್ರೇಣೀಕರಣವೇ ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ದತ್ತಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವನ್ನು ಅಮುಖ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ವಿಧಾನವೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಅಂದರೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಿರಾಕರಣೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನಾ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಮತ್ತು ಅಳವಡಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸಂಶೋಧಕರು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಕಾದಂಬರಿಗೂ ಅದರ ಆವರಣವಾದ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತ ಆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲೇ ಒಂದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಮಾನವ ಲೋಕ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಅಮುಖ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಶೋಧನೆಯ ವೈಧಾನಿಕತೆ ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದೆಯೆಂದೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು.

ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಕಾಡಿರುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೆಂದರೆ 'ಪೊಲಿಟಿಕಲ್ ಕರೆಕ್ಟ್‌ನೆಸ್'. ಪ್ರಚಲಿತ ಒಪ್ಪಿತ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಇರುವಂತೆಯೇ ಒಪ್ಪಿ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವುದು ಬಹುಪಾಲು ಸಂಶೋಧಕರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇದು ಸುಲಭದ ಮತ್ತು ನಿರಪಾಯಕಾರಿ ಹಾದಿ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಳೆದ ಎರಡು ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕನ್ನಡ ಸಂಶೋಧನೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಂಡಿತ'ವಾಗಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದರಲ್ಲಿ ನಿರತವಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಒಪ್ಪಿತವಾದ ನೆಲೆಗಳು ಕೃತಿ ಇಲ್ಲವೇ ಕೃತಿಕಾರರಲ್ಲಿ ಇವೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಗೆದ್ದ ' ಕೃತಿ/ಕೃತಿಕಾರರು ಮನ್ನಣೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾದರೆ, ಹಾಗೆ ಗೆಲ್ಲದೆ ಹೋದವರು ನಿರಾಕರಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ 'ಪೊಲಿಟಿಕಲ್ ಕರೆಕ್ಟ್‌ನೆಸ್'ನ ಶೋಧಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಸಂಶೋಧಕರೂ ಸೇರಿಹೋಗಿದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಈಗಿನ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಈ ಮಾರ್ಗದ ಅನುಸರಣೆಯೇ ಆಗಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಸಂಶೋಧನೆ: ಪರಿಕಲ್ಪನೆ

ಸಂಶೋಧನೆ: ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕರು ಬೋಧನೆಯೊಡನೆ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನೂ ನಡೆಸುವ ಹೊಣೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಶೋಧನೆಗೇ ಎಲ್ಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಮೀಸಲಾಗಿರಿಸಿದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿವೆ. ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಾಗಿ ವಿಶೇಷ ಘಟಕಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿರುತ್ತವೆ. ವಾಣಿಜ್ಯೋದ್ಯಮಗಳು ತಮ್ಮ ಉತ್ಪನ್ನಗಳ ಮಾರಾಟಕ್ಕಾಗಿ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಸಮೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ವಾರ್ತಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಓದುಗ–ಕೇಳುಗ–ನೋಡುಗರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ ಸಂಶೋಧನೆಗಳನ್ನು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲದರ ಜತೆಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ಸಂಶೋಧಕರೂ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಈ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸಂಶೋಧನೆಯೆಂಬುದು ಈಗ ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಹಲವರ ಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಸಹಯೋಗವನ್ನು ಬಯಸುವ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂಬ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಇಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ನೋಡಲು ಕೆಲವರು ಸಿದ್ಧರಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಅವರು ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಇದು ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ಜ್ಞಾನಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಮಾತ್ರ. ಹಾಗಾಗಿ, ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಅವನ್ನು ಸಂಶೋಧನೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸಲು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ.

ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು: 1. ವ್ಯಕ್ತಿಗತ–ಸಾಂಸ್ಥಿಕ, 2. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಬದ್ಧ–ಉದ್ದೇಶರಹಿತ, 3. ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ–ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ, 4. ಸಂಗತಿನಿಷ್ಠ–ಊಹಾತ್ಮಕ, 5. ಆಕರನಿಷ್ಠ–ಆಕರಜನಕ, 6. ಪ್ರಾಥಮಿಕ–ಆನುಷಂಗಿಕ, 7. ಮೂರ್ತ–ಅಮೂರ್ತ. ಇಂಥ ವಿಭಜನೆಗಳ ಪಟ್ಟಿ ಇನ್ನೂ ಬೆಳೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಇದರ ಉಪಯೋಗ ಸೀಮಿತ. ಕಾರಣ ಈ ವಿಭಜನೆ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ಆ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಲಾಗುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಸಂಶೋಧನೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಅಷ್ಟೇನೂ ನೆರವಿಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಂಶೋಧನೆಯೆಂಬ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈಗ ನಾವು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕೆಲವು ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. ಈ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಕೇವಲ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು. ಇವು ಸತ್ಯವೆಂದು ನಾವು ನಂಬಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಇವು ಸತ್ಯಗಳಲ್ಲ.

ಗ್ರಹಿಕೆ 1. ಸಂಶೋಧಕರು ಸತ್ಯವನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ

ಈ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸತ್ಯವೆಂದರೆ ಅನಿರ್ಬಾಧಿತವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ಆಗ ತೊಂದರೆಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದೆರಡು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಹರಪ್ಪಾ-ಮೊಹೆಂಜೋದಾರೋ ಉತ್ಖನನಗಳಲ್ಲಿ ದೊರಕಿರುವ ಮುದ್ರೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಲಿಪಿ-ಬರಹಗಳನ್ನು ಓದಲು ನಡೆಸಿರುವ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಹಲವು. ಬೇರೆ ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಸಂಶೋಧಕರ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಯಾರೂ ಸಂದೇಹದಿಂದ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರೂ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಶೋಧಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ, ತಮ್ಮ ಶೋಧನೆಯ ಫಲಿತಗಳನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದೇ ತಿಳಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಇವರಲ್ಲಿ ಯಾರೋ ಒಬ್ಬರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಉಳಿದವರು ಅಸತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಆರೋಪಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿವರಣೆ ಹೀಗಿರುತ್ತವೆ: ಈ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯಗಳಲ್ಲ. ಈಗ ನಮಗೆ ಲಭಿಸಿರುವ ಮಾಹಿತಿ, ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಸತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾದದ್ದನ್ನು ಈ ಸಂಶೋಧಕರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಹೊಸ ಮಾಹಿತಿ, ಹೊಸ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಪರಿಕರಗಳು ದೊರಕಿದ ಹಾಗೆ ಈ ಶೋಧ ಪರಿಷ್ಕೃತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ರತೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇದು ನಿರುಪಯುಕ್ತ. ಏಕೆಂದರೆ ಶೋಧವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಇರುವ ಸತ್ಯವೋ ಅಥವಾ ಶೋಧಕರೇ ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಸತ್ಯವೋ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಮೊದಲನೆಯದು ನಿಜವಿದ್ದರೆ ಸತ್ಯ ತುಂಡುತುಂಡಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಗೋಚರಿಸಿದರೂ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರಿಗೂ ಕಾಣುವುದರಲ್ಲಿ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಾದರೂ ಇರಬೇಕು. ಎರಡನೆಯ ನೆಲೆಯೇ ಸರಿಯೆಂದಾದರೆ ಸಂಶೋಧನೆಯೆಂದರೆ ಸತ್ಯದ ಶೋಧವಲ್ಲ; ಸತ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಆಕಾಶಕಾಯಗಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕರು ಭೂಕೇಂದ್ರ ರಚನೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದರು. ಯುರೋಪಿನ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸೌರಕೇಂದ್ರ ರಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಯಿತು. ಹಲವಾರು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಅಬಾಧಿತ ಸತ್ಯವೆನಿಸಿದ್ದ ಭೂಕೇಂದ್ರ ರಚನೆಯನ್ನು ಈಗ ಅಸತ್ಯವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಏಕೆ ಹೀಗಾಯಿತೆಂದು ಚರ್ಚಿಸುವುದೀಗ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಶೋಧವಾದರೂ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನಮ್ಮ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಅರಿತಿರಬೇಕು. ಸಂಶೋಧನೆ ಮಂಡಿಸುವ ಸತ್ಯವು 1. ಆಂಶಿಕ, 2. ಪಾರ್ಶ್ವಿಕ, 3. ರಚಿತ ಮತ್ತು 4. ಕಾಲ ದೇಶಾದಿಗಳಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ನಮಗೆ ಖಚಿತವಿರಬೇಕು.

ಪ್ರಮಾಣ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುವ ಕೆಲವು ಸಂಶೋಧನೆಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಈ ಮೇಲಿನ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಬೆಳಕಿನ ವೇಗ ಸೆಕೆಂಡಿಗೆ ಮೂರು ಲಕ್ಷ ಕಿ.ಮೀ.ಗಳು ಎಂದು 'ಕಂಡುಹಿಡಿ'ದದ್ದನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಇಲ್ಲಿ ಸೆಕೆಂಡು, ಕಿ.ಮೀ. ಮತ್ತು ಮೂರು ಲಕ್ಷ ಎಂಬೀ ಮೂರೂ ಕೂಡ ನಾವೇ ರಚಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಗುರುತುಗಳು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಇಂಥ ಶೋಧಗಳು ಈ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಗುರುತುಗಳಿಗೆ

ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪ್ರಮಾಣ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಸತ್ಯವನ್ನು 'ಕಂಡುಹಿಡಿ'ಯುತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಗ್ರಹಿಕೆ 2. ಸಂಶೋಧನೆಯೆಂಬುದು ಒಂದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ, ವ್ಯಕ್ತಿನಿರಪೇಕ್ಷವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ

ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವಾದ ಮಾತು ಹೇಳುವವರೆಲ್ಲರೂ ಒಕ್ಕೊರಲಿನಿಂದ ಹೇಳುವ ಮಾತಿದು: ವೈಯಕ್ತಿಕ ರಾಗದ್ವೇಷಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತರಾಗಬೇಕು; ಸ್ವಹಿತಾಸಕ್ತಿಯ ಒಲುವೆಗಳನ್ನು ತೋರಬಾರದು. ಸತ್ಯವನ್ನಷ್ಟೇ ಮತ್ತು ಸತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬೇಕು. ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಪ್ರಜ್ಞೆಯ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯು ಅವಶ್ಯವೆಂಬ ಸೂಚನೆಯಿದೆ.

ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅಂದರೆ ಸಂಶೋಧಕರು ಬೇಕುಬೇಕೆನಿಸಿದಂತೆ 'ತಮಗೆ ತೋಚಿದ' ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಸಂಶೋಧಕರು ತಾವು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ವಲಯದೊಂದಿಗೆ ಒಂದಿಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಭೌತ ಜಗತ್ತನ್ನು –ವಸ್ತು, ಸಸ್ಯ ವಲಯಗಳನ್ನು– ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವವರು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಹೊರಗಿನವರು. ಆದರೆ ಸಮಾಜದ ಭಾಗವೇ ಆಗಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಅದರಿಂದ ಹೊರಗುಳಿಯುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ಕ್ಷ' ಎನ್ನುವ ಸಮುದಾಯದ ಆಹಾರಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಆಹಾರಪದ್ಧತಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಅಮೂರ್ತದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾರರು. ಏಕೆಂದರೆ, ಆಹಾರಪದ್ಧತಿಯೊಂದು ಅವರ ದೈನಿಕ ವ್ಯವಹಾರದ ಭಾಗವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಪರಿಚಿತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಊಟ ಮತ್ತು ತಿಂಡಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಿದ್ದು ಅವೆರಡರ ಸ್ವರೂಪ, ನಿಯೋಗ ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆನ್ನೋಣ. ಆಗ ತಾನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ 'ಕ್ಷ' ಸಮುದಾಯದ ಆಹಾರ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೂ ಈ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ತೊಡಗುವುದು ಸಹಜ. ಹಾಗೆ ವಿಭಜನೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, 'ಕ್ಷ' ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಊಟ ತಿಂಡಿಯೆಂಬ ವಿಭಜನೆಯಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದೂ ಕೂಡ ತನ್ನ ಗೃಹೀತವನ್ನೂ ಹೊರಹಾಕಿದಂತೆಯೇ ಸರಿ.

ಇಂಥ ನೂರಾರು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಬಹುದು. ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಆಯ್ದು ಅದನ್ನು 'ನಿರೂಪಿಸು'ವಲ್ಲಿಂದಲೇ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರ 'ಒಲುವೆ'ಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಶಿಕ್ಷಣ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗುವವರೊಬ್ಬರು 'ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಗಣಿತ ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ಮಕ್ಕಳ ಹಿಂದುಳಿದಿರುವಿಕೆಗೆ ಕಾರಣಗಳು' ಎಂಬೊಂದು ವಿಷಯುವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆಂದುಕೊಳ್ಳಿ. ಈ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಬಂಧಿಸಿದೆ. ಅದು ಹೀಗಿರಬಹುದು: ಅ. ಗಣಿತ ಕಲಿಕೆ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣ, ಆ. ಉಳಿದ ವಿಷಯಗಳ ಕಲಿಕೆಗಿಂತ ಗಣಿತ ಕಲಿಕೆ ಕಷ್ಟ, ಇ. ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ಮಕ್ಕಳು

ಕಲಿಯಲು ಕಷ್ಟಗಳಿವೆ, ಈ. ಕಲಿಕೆಯು ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಸೂಚಕ. ಕೊಂಚ ಸರಳೀಕರಿಸಿದಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಯೋಚಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಇವಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇಂಥವೇ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಗ್ರಹಿಕೆ 3. ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂಬುದು ಮೌಲ್ಯನಿರಪೇಕ್ಷ ಚಟುವಟಿಕೆ

ಸಂಶೋಧನೆಯ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ನಂಬುವ ಗ್ರಹಿಕೆ 2ರ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಇದು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಅಂಥ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ನೆರವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಕಾಲದೇಶಾತೀತ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ತಪ್ಪೆಂದು ಈಗ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತಿದೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮಾದರಿಗಳು ಹಾಗೂ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದದ್ದು ಈಚಿನ ಚರ್ಚೆಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಡಾರ್ವಿನ್ನನ ವಿಕಾಸವಾದದ ಪ್ರಮೇಯಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾದ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಜನಾಂಗವನ್ನು 'ಶುದ್ಧೀಕರಿಸುವ', 'ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸುವ' ಸಂಶೋಧನಾ ಯೋಜನೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು. 'ಯೂಜೆನಿಕ್ಸ್' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರ ತಳಿಯನ್ನು ಎಲ್ಲ ವಿಕಾರಗಳಿಂದ, ರೋಗಗಳಿಂದ, ವಿಕಲ್ಪಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಜನಾಂಗದ್ವೇಷದ ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಹೊಂದಿದ್ದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಾಗಿತ್ತು. ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜನಾಂಗದ ಸ್ವತ್ತು ಎಂದು ತಿಳಿದರೆ ಬುದ್ಧಿವಂತರಲ್ಲದ ಜನಾಂಗವನ್ನು ಉತ್ತಮ ಮಾನವರ ತಳಿಗಾಗಿ ಬಲಿಕೊಡಬೇಕೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನ ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಯೂಜೆನಿಕ್ಸ್‌ಗೆ ಮೌಲ್ಯನಿರಪೇಕ್ಷತೆಯನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಅತ್ಯಂತ ವೇಗವಾಗಿ ಚಲಿಸುವ ವಾಯುಯಾನವೊಂದನ್ನು, ಅದರಲ್ಲೂ ದೂರನಿಯಂತ್ರಣದ ಅವಕಾಶವಿರುವ ಯಾನವನ್ನು, ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಆವಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದು ತಿಳಿಯೋಣ. ತಮ್ಮ ಶೋಧ ಮಾನವ ಜನಾಂಗದ ಒಳಿತಿಗಾಗಿ ಎಂದೇ ಅವರು ತಿಳಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಇಂಥ ಶೋಧಗಳು ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳ ತಯಾರಿಕೆಗೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ. ಮಾನವ ಸಂಪನ್ಮೂಲದ ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. 'ವೇಗವೇ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ' ಎಂದು ತಿಳಿಯುವ ಮೂಲಕ, ಆ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತಿ ನೀಡುವ ಮೂಲಕ ಈ ಸಂಶೋಧನೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮೌಲ್ಯವೊಂದಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಸಂಶೋಧನೆಯ ಉದ್ದೇಶವೇನು? ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದರ ಪರಿಹಾರವೇ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ತಿಳಿಯೋಣ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆ 'ಇರುತ್ತದೋ' ಅಥವಾ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪರಿಕರಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದು ಇದೆಯೆಂದು ನಾವು 'ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳು'ತ್ತೇವೆಯೋ? ಇವೆರಡೂ ನಿಜ. ಕೆಲವು ಕಡೆ ಕಾಣುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿದ್ದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪರಿಕರಗಳಿಂದ ಪಡೆದ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಇರಿಸಿದಾಗ ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದು ಕಾಣುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವೇ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು

ಗುರುತಿಸದೆಯೂ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವುದುಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ನವೋದಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯ ಚಿತ್ರಣ' ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆದಿದೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳಿ. ಇಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯಿರುವುದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಎಂದರೇನು? 'ನವೋದಯ', 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿ' ಮತ್ತು 'ಚಿತ್ರಣ' ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದೇ ಸಮಸ್ಯೆ. ಹೊರತಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯ ಘಟನಾವಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಯಾವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ಸಂಶೋಧನೆಯ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳು

ಕನ್ನಡ ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂದರೇನು? ಕರ್ನಾಟಕವೆಂದು ನಾವು ಪರಿಗಣಿಸಿರುವ ನೆಲದಿಂದ, ಅಲ್ಲಿನ ಸಮಾಜದಿಂದ, ಜನರಿಂದ ದೊರೆತ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥ. ಇದರೊಡನೆ ಈ ಭೂಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಆಚೆಗೂ ದೊರಕುವ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಬೇಕಾಗುವುದು. ನರ್ಮದೆಯ ತಡಿಯ ಎಷ್ಟೋ ವಿವರಗಳನ್ನು ಶಂಬಾ ಜೋಶಿಯವರು ಅವರ ಶೋಧ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದುಂಟು. ಭಾಷಿಕರ ಪ್ರಸಾರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಾವಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭೂಪ್ರದೇಶ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ದಿನಗಳ ರಾಜಕೀಯ ಗಡಿರೇಖೆಗಳನ್ನು ಅಂತಿಮವೆಂದು ತಿಳಿಯಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಪ್ರಾರಂಭವನ್ನು **ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ** ಕೃತಿಗೇ ಒಯ್ಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಕೃತಿಯು ನಾಡು-ನಾಡವರ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವಾಗ, ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಭೇದಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಲಭ್ಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ. ಅನಂತರದ ವೈಯಾಕರಣರು, ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣಕಾರರು, ಸಂಕಲನಕಾರರು, ಹಸ್ತಪ್ರತಿಕಾರರು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಗ್ರಿ ಶೇಖರಣೆ ಮತ್ತು ಮಂಡನೆಗಳೆಂಬ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡವರೇ ಸರಿ. ಕನ್ನಡ ವ್ಯಾಕರಣ ಬರೆಯಲು ಹೊರಟ ಕೇಶಿರಾಜ ತನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ವಿವರಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವಿವರಣೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಮತ್ತು ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ನಡುವೆ ಆಗಾಗ ತಾಳೆಯಾಗದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಸ್ತಪ್ರತಿಕಾರರೂ ತಾವು ಪ್ರತಿ ಮಾಡುವ ಕೃತಿಯ ಪಾಠಗಳನ್ನು 'ನಿರ್ಧರಿಸು'ವಾಗ (ಅನವಧಾನದ ಲೇಖನ ಸ್ಖಾಲಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ) ಸಾಮಗ್ರಿಯೊಡನೆ ಅನುಸಂಧಾನ ನಡೆಸುವವರೇ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ವಚನಗಳ ಸ್ಥಲಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದವರೂ ಇದೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದವರೇ ಸರಿ.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ, ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಆರಂಭವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ನಿಕಟಪೂರ್ವ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಆದದ್ದೇನು? ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂದು ನಾವು ಕರೆಯುತ್ತಿರುವ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾದವು ಮತ್ತು ಸಾಮಗ್ರಿ ಸಂಕಲನದ ವ್ಯಾಪಕತೆ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಆದ ಮುಖ್ಯ

ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು, ಆಕರಗಳು 'ಆಧುನಿಕ' ರೀತಿಗೆ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡದ್ದು. ಅಂದರೆ ಹೊಸ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಸೌಲಭ್ಯ ಪಡೆದು ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ತರಲಾಯಿತು. ಮೌಖಿಕವಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ಲಿಖಿತರೂಪಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಲಾಯಿತು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇನ್ನೂ ಮುಗಿದಿಲ್ಲ. ಈಗಲೂ ಶಾಸನಗಳನ್ನು, ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಮುದ್ರಿತ ರೂಪಕ್ಕೆ ರವಾನಿಸುವ ಕೆಲಸ ನಡೆದಿದೆ. ಮೌಖಿಕವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಮುದ್ರಿಸುವುದೂ ಮುಗಿದಿಲ್ಲ. ಇಂಥ 'ಪರಿವರ್ತನೆ' ಕೆಲಸವನ್ನೇ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದೂ ಉಂಟು. ಇಂಥ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಪರಿಕರ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷ ತರಬೇತಿನ ಮೂಲಕ ಪಡೆಯುವ ಕೆಲಸವೂ ನಡೆದಿದೆ. ಮುದ್ರಣರೂಪಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸುವಾಗ 'ಅಧಿಕೃತ ಪಠ್ಯ' ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಕಡೆಗೆ ಅವಧಾರಣೆ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. 'ಅಧಿಕೃತ ಪಠ್ಯ'ದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ, ಅದರ ನಿರ್ಮಾಣದ ವಿಧಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಈಗ ತಜ್ಞತೆಯ ಭಾಗಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಕುರಿತು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಬೆಳೆಸಲಾಗುವುದು.

ನಾವೀಗ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಡುಭಾಗದಿಂದ ಗುರುತಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ 'ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆ'ಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ: 1. ಸಾಮಗ್ರಿ ಎಲ್ಲವೂ ಭಾಷಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದದ್ದು. ಈಗಾಗಲೇ ಭಾಷೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಲ್ಲದೆ ಉಳಿದ ಭಾಷೇತರ ಮಾಹಿತಿಯೂ ಈಗ ಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿತು. ಭೂ ಉತ್ಖನನ, ದೇವಾಲಯ ರಚನೆ, ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಆಚರಣೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾಷೇತರ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಸಂಕಥನಗಳನ್ನೂ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸುವುದು ಈಗಲೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಈ ಸಂಕಥನಗಳೇ ಮೂಲ ಆಕರಗಳಾಗಿ ಬದಲಾದವು. ಮೊದಲೇ ಭಾಷಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ಈಗ ಅಧಿಕೃತ ಪಠ್ಯಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಆಕರಗಳಾದವು. 2. ಆಯಾ ಕಾಲದ ಅಧ್ಯಯನದ, ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯ ಫಲಿತಗಳಾಗಿದ್ದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ತಮ್ಮ 'ಅಧ್ಯಯನ ಫಲಿತ' ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕೇವಲ ಆಕರಗಳಾದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವಚನಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ಆ ಕೃತಿಯ ಸಂಕಲನಕಾರ ವಚನಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಮತ್ತು ವಿಂಗಡಿಸುವಾಗ ತನ್ನ 'ದೃಷ್ಟಿಕೋನ'ವೊಂದನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದುದಂತೂ ನಿಜ. ಈ ಸಂಕಲನ ಮುದ್ರಿತವಾಗುವಾಗ ಆ 'ದೃಷ್ಟಿಕೋನ' ಗೌಣವಾಗಿ ವಚನಗಳ ಪಾಠ ಮಾತ್ರ ಆಕರವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ಆಕರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು, ಸಂಯೋಜಿಸುವುದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಂಶೋಧನಾ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆ, ಪ್ರಾಕ್ತನಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಜಾನಪದ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಇನ್ನೂ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಈ ಆಕರಗಳು ಹೊಸತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಜತೆಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅವೀಗ ಕೇವಲ ಮಾಹಿತಿ ಮೂಲಗಳು ಮಾತ್ರ. ಈ ಆಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಪುನಾರಚನೆಯ ಸಂಶೋಧನಾ ಚಟುವಟಿಕೆ ಹೇಗೆ ನಡೆಯುವುದೆಂದು ಮುಂದೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸಂಶೋಧನೆ: ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪುನಾರಚನೆ

ಎಲ್ಲ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಜಿಸಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯ. 1. ಮಾಹಿತಿಯ ನೆಲೆ, 2. ವರ್ಣನೆಯ ನೆಲೆ, 3. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ/ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ನೆಲೆ. ಈ ಮೂರು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ನಡೆಯುವಂಥವು ಹಾಗೂ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಮಾಹಿತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ಯತ್ನ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಹಿತಿಗಳು ತಂತಾನೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಅವಶ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನೇರ ಮಾರ್ಗ ಹಿಡಿಯಬಹುದು; ಇಲ್ಲವೇ ಪರೋಕ್ಷ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಬಹುದು. ಮಾನವಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಹಿತಿಯ ನೆಲೆಯ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಹಾಗೂ ಅಧಿಕೃತತೆ ತುಂಬ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಕ್ಷೇತ್ರ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಒದಗುವ ಮಾಹಿತಿ, ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುವಂಥದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಂದು ಪ್ರದೇಶದ ಜಾನುವಾರುಗಳ ಗಣತಿಯನ್ನು ಮಾಡಲು ತೊಡಗಿದರೆ ದೊರಕುವ ಮಾಹಿತಿ ಆ ಗಣತಿ ನಡೆಯುವ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಬದಲಾಗುವಂಥವು. ಕರುಗಳು ಹುಟ್ಟಿ, ದನಗಳು ಸತ್ತು, ಮಾರಾಟವಾಗಿ ಸಂಖ್ಯೆ ಏರುಪೇರಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ, ಹೀಗೆಂದು ಮಾಹಿತಿ ಅನಧಿಕೃತವೆನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯಗಳ ಮಾಹಿತಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ತಕ್ಕ ಸಂಗ್ರಹ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾಹಿತಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರದೆ, ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಂದು ಉಪಭಾಷೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆ ಲಕ್ಷಣ ಜನರ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೋ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕಾಯುತ್ತ ಕುಳಿತಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ನಮಗೆ ದೊರಕುವಂತೆ ಜನರು ಮಾತನಾಡುವ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ, ಕಾಣುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ದಾಖಲು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕ್ರಮ ಇನ್ನೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನೋಭಾವಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವಾಗ ಜನರ ಮಾತು ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಗಳ ನಡುವೆ ಅಂತರವಿರುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುವುದು. ಈ ಅಂತರ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುವಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ರಚಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ನಮಗೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಮಾಹಿತಿ ಎಂದೂ ದೊರಕದೇ ಹೋಗಬಹುದು.

2. ವರ್ಣನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಕೆಲಸ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ತುಂಡು ತುಂಡಾಗಿರುವ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಸಂಕಲಿಸುವ ಹಂತವಿದು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೊದಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಪ್ರಮೇಯಗಳು, ಆಧಾರ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ನೆರವಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳೂ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಒದಗುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯೊಂದನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂದು ತಿಳಿಯೋಣ. ಆ ಭಾಷೆಯ ಪದರಚನೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಅವಶ್ಯವಾದ ಮಾಹಿತಿಯು ದೊರಕಿದ ಮೇಲೆ ಆ ಮಾಹಿತಿಯಿಂದ ಆ ಭಾಷೆಯು ಪದರಚನೆಯ ಯಾವ ಯಾವ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತದೆಂದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ಸಮಾಸ ರಚನೆಯ ಕ್ರಮ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು

ಬಳಸಿ ಆ ಭಾಷೆಯ ಪದರಚನೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿವರಣೆ ಮಾಹಿತಿಯೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ವಿನಾಯಿತಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಬೇಕು.

3. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ/ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ನೆಲೆ. ಅಧ್ಯಯನದ **ಏನು** ಮತ್ತು **ಹೇಗೆ** ಎಂಬ ಹಂತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮೊದಲ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳು ಗಮನಹರಿಸಿದರೆ **ಏಕೆ** ಎಂಬ ಕಡೆಗೆ ಆ ಮೂರನೆಯ ಹಂತ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ವರ್ಣನೆಯ ಹಿಂದೆ, ವಿವರಣೆಯ ಹಿಂದೆ ಇರಬಹುದಾದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು, ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಅತ್ಯವಶ್ಯ ಆಗಲೇ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ದೊರಕುವುದು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸರಳವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಹಲವು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರಬಹುದು. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಂಯೋಜಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಈ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಸ್ವತಃ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಲವು ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಫಲಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ; ಇಲ್ಲವೆ ಹಲವು ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಹಿಂದಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಾಹಿತಿ ಹಾಗೂ ವರ್ಣನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪಲು ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತವೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಹಾಗೆ ತಲುಪಿದರೂ ಸಂಭಾವ್ಯ ಹಂತಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಇಷ್ಟು ವಿವರಣೆಯ ಅನಂತರ ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪುನಾರಚನೆಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸ ಹೊರಡಬಹುದು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪುನಾರಚನೆ ಎಂದರೇನು? ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು. ಪುನಾರಚನೆ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಯುರೋಪಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದರು. ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಹಂತಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಭಾಷೆಗಳ ಸಮಾನ ಮೂಲವನ್ನು ಮರಳಿ ಕಾಣಲು ಯತ್ನಿಸುವುದೇ ಪುನಾರಚನೆ. ಅನಂತರ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಡಾರ್ವಿನ್ನನ ವಿಕಾಸವಾದದ ಮಂಡನೆಯು ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಿರುವು ಮುರುವಾದ ಪುನಾರಚನೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಪುರಾತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳಿಂದ ಮೂಲವನ್ನು ಊಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸತೊಡಗಿದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂಶೋಧನೆಯೆಂದರೆ ಪುನಾರಚನೆ ಎನ್ನುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹರಡಿತು. ಒಂದೆರಡು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ.

1. ಊರುಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಹೇಗೆ ಬಂದವು ಎಂದು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವವರು ಆ ಊರಿನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಜನರು ಆ ಊರಿನ ಹೆಸರನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವ ವಿಧಾನ, ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳು, ಸ್ಥಳಪುರಾಣಗಳು, ಐತಿಹ್ಯಗಳು, ಆಚರಣೆಗಳು ಮುಂತಾದ ಮೂಲಗಳಿಂದ ದೊರಕುವ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಆ ಊರಿನ ಹೆಸರಿನ ಮೂಲರೂಪ, ಅನಂತರದ ವಿಕಾಸ, ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣಗಳು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಆಸಕ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಊರುಗಳ ಹೆಸರುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಕಾರಣಗಳು, ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನಕಾರರಿಗೆ ಇರುವ ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಅವರಿಗೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲೂ ನೆರವಿಗೆ

ಬರುತ್ತವೆ.

2. ಪದರಚನೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವವರು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಾದ ಧ್ವನಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಪದಗಳ ಪೂರ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪದದ ಮೊದಲ ದೀರ್ಘಸ್ವರದ ಅನಂತರ ಅನುನಾಸಿಕಯುಕ್ತ ವ್ಯಂಜನದ್ವಿತ್ವವಿದ್ದರೆ ಆ ಅನುನಾಸಿಕವನ್ನು ಉಚ್ಚಾರಣೆಯಿಂದ ಕೈ ಬಿಡುವ ಧ್ವನಿಪರಿವರ್ತನೆಯೊಂದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ತೋಂಟ>ತೋಟ, ದಾಂಟು>ದಾಟು ಆದುದನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಧ್ವನಿ ನಿಯಮಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಪದಗಳ ಹಳೆಯ ರೂಪಗಳ ಪುನಾರಚನೆ ಸಾಧ್ಯ.

ಪುನಾರಚನೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕವೇ ಆಗಬೇಕಿಲ್ಲ. ಸಮಕಾಲೀನವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಸದ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳ ಹಿಂದಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು, ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪುನಾರಚನೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಸಮುದಾಯವೊಂದರ ಜೀವನಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಆಚರಣೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವವರು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಇಲ್ಲವೇ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಆ ಸಮುದಾಯದ ಸಮಕಾಲೀನ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಆಚರಣೆಗಳಿಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆನಪುಗಳಾಗುವ ಅವಕಾಶವಿರುವಂತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಗಲ್ಭ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಅರಿತವರು 'ಅವೈಜ್ಞಾನಿಕ'ವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲುದಾರರೆನ್ನೋಣ. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈಪರೀತ್ಯಗಳೆಂದು ಕರೆದು ಕೈ ತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಅದು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಸಿಗುವ ವ್ಯತ್ಯಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ಒಟ್ಟು ಸಮುದಾಯದ ವರ್ತನಾತ್ಮಕ ವೈಸಾದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಾವು ತಿಳಿದಂತೆ ಶುದ್ಧ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲೂ ಅಧ್ಯಯನವು ಎರಡನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ ದಾಟಿದಾಗಲಂತೂ ಈ ಮಾತು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸತ್ಯ. ಎಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದಾಗಲೀ, ವಿವರಿಸುವುದಾಗಲೀ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದಾಗಲೀ, ತನಗೆ ತಾನೇ ಪೂರ್ಣರೂಪಿಯಾದ, ಕಾಲದೇಶ ವಿಮುಕ್ತವಾದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಇದರ ಹಿಂದಿನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ಫಲಿತವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ವಿಜಯನಗರದ ನಾಶದಲ್ಲಿ, ದೇವಾಲಯಗಳ ವಿನಾಶದಲ್ಲಿ ಮುಸ್ಲಿಮರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪುನಾರಚನೆ ಒಟ್ಟು ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಭಾರತದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಸ್ಲಿಂ ಉತ್ಥಾನದ ಭಾಗವಾಗಿ ಹಾಗೂ 'ಹಿಂದೂ' ಅವನತಿಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಮಂಡಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಇಂಥ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಬಯಸುವ ಈ ಕಾಲದ ಫಲಿತ. ಏಕೆಂದರೆ, ವಿಜಯನಗರದ ಶೈವ ಮತ್ತು ವೈಷ್ಣವ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವೈಷ್ಣವ ದೇವಾಲಯಗಳೇ ವಿನಾಶವಾಗಿ, ಸಾಕಷ್ಟು ಶೈವ ದೇವಾಲಯಗಳು ಹಾಗೇ ಜಾಗೃತ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿ ಉಳಿದುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಈ ಮೇಲಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾತ್ರ

ಸಾಕಾಗದು. ಮತ್ತೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿ ಹಾಗೂ ವಿವರಣೆಗಳು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮತ್ತೊಂದು ವೈಸಾದೃಶ್ಯದ ಪರಿಣಾಮಗಳು ವಿಜಯನಗರದ ಚರಿತ್ರೆಯೊಡನೆ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಆಗ ನಾವು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಇರಿಸಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿವರಣೆಯ ಸಾರಾಂಶವಿಷ್ಟೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಸದ್ಯದ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ, ಅದರಲ್ಲೂ ರಾಜ್ಯಶಕ್ತಿ ಪ್ರೇರಿತ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ, ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ, ಮಾಹಿತಿಯಾಗಲಿ, ವರ್ಣನೆಯಾಗಲಿ 'ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ'ವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಪ್ರತಿ ಹತ್ತು ವರ್ಷಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಜರುಗುವ ಭಾರತದ ಜನಗಣತಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ದೊರಕುವ 'ಮಾಹಿತಿ' ರಾಜ್ಯಶಕ್ತಿಯ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಹೇಗೆ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಈಚಿನ ಎರಡು ಜನಗಣತಿಗಳಲ್ಲಿ ಜನರ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿರುವ 'ಮಾಹಿತಿ'ಯ ಸ್ವರೂಪದಿಂದಾಗಿ ಭಾರತದ ಜನರ ಬಹುಭಾಷಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗತೊಡಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿ ಜನರ ಬಹುಭಾಷಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳ ಮಾಹಿತಿ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳಬಾರದೆಂಬುದು ಸರ್ಕಾರದ ನೀತಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಅಂಥ ನೀತಿಯ ಪರಿಣಾಮದಿಂದಾಗಿ ಮಾಹಿತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಪರಿವರ್ತನೆ ಮುಖ್ಯವೇ ಹೊರತು, ಆ ನೀತಿ ಏಕೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಲ್ಲ.

ಅಧ್ಯಯನಗಳ ವರ್ಣನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲೂ ಪೂರ್ವಗ್ರಹೀತ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ನಿರ್ದೇಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲವು. ಈ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು ತಾತ್ವಿಕ ಮಿತಿಗಳಿರಬಹುದು, ಇಲ್ಲವೇ ಸಮಕಾಲೀನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಮೂಲಕ ಚಲಾವಣೆಗೆ ಬಂದಿರಬಹುದು. ರಾಚನಿಕ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲಕ ವರ್ಣನೆಯ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಭಾಷೆಯ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಉತ್ಪಾದಕ ವ್ಯಾಕರಣದ ಮೂಲಕ ಹೊರಡುವ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ತುಂಬ ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ದೊರಕಿರುವ ಮಾಹಿತಿ ಒಂದೇ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ವಿವರಣೆ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ರಾಜ್ಯಶಕ್ತಿ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ: ಸಾಕ್ಷರತಾ ಆಂದೋಲನವೆಂಬ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಸರ್ಕಾರ ರೂಪಿಸಿ ಸ್ವಯಂಸೇವಾಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಮೂಲಕ ಜಾರಿಗೆ ತರುತ್ತಿರುವುದು ಸರಿಯಷ್ಟೇ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವವರು, ಇಂಥ ಆಂದೋಲನಗಳಿಂದ ಅಕ್ಷರಸ್ಥರಾದವರ ಅಂಕಿಸಂಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಯೋಜನೆಯ ಸೋಲುಗೆಲವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ವಿವರಣೆ ಗಮನಿಸದೆ ಹೋಗುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಈ ಅಕ್ಷರಸ್ಥರು ಈಗ ಈ ಯೋಜನೆಯ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ಕಲಿತಿದ್ದರೂ ನಿಜವಾಗಿ ಎರಡು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಅಕ್ಷರಸ್ಥರಾಗಬೇಕಿದ್ದವರು ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು. ಸರ್ಕಾರದ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀತಿಯ ತೀವ್ರ ಅನುಷ್ಠಾನದಲ್ಲಿನ ಲೋಪಗಳಿಂದ ಸರ್ಕಾರವೇ ಕಾಯ್ದಿರಿಸಿದ

ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರನ್ನು ತಡೆದು ಅಕ್ಷರಸ್ಥರನ್ನಾಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ವಿವರಣೆ ಯೋಜನೆಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಹಾಗೂ ಸರ್ಕಾರದ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಮರುಚಿಂತನೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಗುರಿಪಡಿಸಬಲ್ಲುದು. ಹೀಗಾಗಿ, ವರ್ಣನೆಯ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು ಕೂಡ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ 'ಮುಕ್ತ'ವಾಗಿರಲಾರವು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಂಡಂತಾಯಿತು.

ಅಧ್ಯಯನದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಹಂತವೇ ಅತ್ಯಂತ ವಿವಾದಾಸ್ಪದ ನೆಲೆಯೂ ಆಗಬಲ್ಲುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಈ ಹಂತದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಪರಸ್ಪರ ವೈಸಾದೃಶ್ಯವುಳ್ಳ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಒದಗಿಬರುವುದರಿಂದ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರ ಆಯ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅವರು ತಾವು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿವನ್ನೂ ಹೊಂದಿಲ್ಲದೇ ಇರಬಹುದು. ಸಂಶೋಧಕ/ಅಧ್ಯಯನಕಾರರ ಈ ಆಯ್ಕೆರಹಿತ ಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗೂ ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಗಂಭೀರ ಸ್ವರೂಪದವು. ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡದೇ ಹೋಗುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅವರಿಗೆ ಅಂಥ ಅವಕಾಶಗಳು ಇಲ್ಲದೇ ಹೋಗುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ.

ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭವೊಂದರ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವವರು, ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಪ್ರಚಲಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗುವುದರಿಂದ ಅವರ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೊದಲ ಎರಡು ಹಂತಗಳೂ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆ ಅಧ್ಯಯನದ ನಿಲುಮೆಯನ್ನು ಒಂದು ರೂಪಿಕೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು ಹಾಗೂ ಈ ರೂಪಿಕೆಯನ್ನು ಆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಅರಿಯಲು ಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಸತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ರೂಪಿಸಿದ ಸತ್ಯವೇ ಇದ್ದ ಸತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರ ಚರಿತ್ರೆಯ ಈ ವಿಸಂಗತಿ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯದ ಸನಾತನತೆಯನ್ನು ನಂಬುತ್ತ ಕೂರುತ್ತೇವೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಮೂಲಪಾಠದ ಪುನಾರಚನೆಗೆ ದೊರಕಿರುವ ಅವಧಾರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೇ ರೂಪಿಸಿ ನಿಯಮ, ಕ್ರಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಲಾಗಿದೆ. ಅಕ್ಷರದ ಪಾವಿತ್ರ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತನೆಗಳು ಈ ಮೂಲಪಾಠದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ, ಅಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಹೀಗೆ ಮನ್ನಣೆ ದೊರಕಿದುದೇ ನಮ್ಮ ವಸಾಹತೀಕರಣದ ಮೂಲಕ. ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅಧೀನಗೊಳಿಸಿ ಸೀಮಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಅಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಒದಗಿಸುವ ಹುನ್ನಾರವನ್ನೊಪ್ಪಿದ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಕೃತಿಗಳ ಅಧಿಕೃತ ಪಾಠಗಳ ಸಿದ್ಧತೆಗೆ ಸನ್ನದ್ಧರಾದರು. ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳು, ಶುದ್ಧಪ್ರತಿಗಳು, ನಕಲುಗಳು, ಪಾಠಗ್ರಂಥಿಗಳು, ಪಾಠಾಂತರಗಳು, ಮಾತೃಕೆ ಹೀಗೆ ಹತ್ತಾರು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಪಾಠ ಭಿನ್ನತೆಗಳ ನಿರಾಕರಣೆ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತೇ ಹೊರತು ಅವುಗಳ ಹಿಂದಿನ ಕಾರಣಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲ. ಮೂಲಪಾಠದ ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿದವರುಂಟು. ಅಂದರೆ ಈ ಪುನಾರಚನೆಯ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ತಳಹದಿಯು ಪ್ರಚಲಿತ ರಾಜಕೀಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಒದಗಿಬಂದುದಾಗಿತ್ತು.

ಅದನ್ನೇ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಅಕ್ಷರದ ಪಾವಿತ್ರ್ಯ, ಅಧಿಕೃತತೆಗಳು ಒಂದು ಸನಾತನ ಸತ್ಯವಲ್ಲ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮೂಡಿದ ರೂಪಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಗತಿ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಹಿಂದಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ನೆಲೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಮೂಲಪಾಠವೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯ ಆದರ್ಶವಾಗಿ, ಅದರ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿದ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಲ್ಲ ಬುಡ ಕಳಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳಿಂದ ಬೆಳೆದ ಈ ವಿಧಾನಗಳು ತಮ್ಮ ಮಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸತೊಡಗುತ್ತವೆ.

ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಯ್ಕೆ ಎಂದು ಈಗಾಗಲೇ ವಿವರಿಸಲಾಯಿತಷ್ಟೆ. ಹೀಗೆ ಆಯ್ಕೆಯಾಗುವಾಗ ರಾಜ್ಯಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟರಂತೂ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಇನ್ನಷ್ಟು ಬಿಗಡಾಯಿಸುತ್ತವೆ. ಪುನಾರಚನೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಜರುಗಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಪುನಾರಚನೆಯನ್ನು ಆಗುಮಾಡುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಲನಶೀಲತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೂಪಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಆ ಪುನಾರಚನೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಚೌಕಟ್ಟು ಪ್ರಗತಿಶೀಲವೋ, ಪ್ರತಿಗಾಮಿಯೋ, ಯಥಾಸ್ಥಿತಿವಾದಿಯೋ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆಯುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ.

ಪೆರು ದೇಶದ ಭಾಷಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವವರು ತಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನದ ಫಲವಾಗಿ ಆ ದೇಶದ ಅನಭಿವೃದ್ಧಿಗೂ ಅಲ್ಲಿನ ಭಾಷಿಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂಬ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಈ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಭಾರತದಂಥ ದೇಶದ ಆರ್ಥಿಕ ಹಿಂಜರಿತಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ಬಹುಭಾಷಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೂ ಕಾರಣವೆಂದು ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಅವಶ್ಯವಾದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದೂ, ಸಂಕಲಿಸಿ ವಿವರಿಸುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ. ಇಂಥ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ 'ಬಡ ದೇಶಗಳ' ಬಡತನ ಒಂದು ಆಯ್ಕೆರಹಿತ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂದು ತೋರಿಸಲು ಹೊರಡುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಬಹುಭಾಷಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಯಾವುದೇ ದೇಶದ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ, ಆ ದೇಶದ ಬಡತನ ಅದರ ಹಣೆಬರೆಹವೆಂದಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಪಾಯವಿರುವುದು ಇನ್ನು ಮುಂದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಇಂಥ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಆಯಾ ದೇಶಗಳ ರಾಜ್ಯಶಕ್ತಿಗಳು ನಂಬಿದವು ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆಗ ಆ ದೇಶಗಳ ಭಾಷಾಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಡಿನ ಬಹುಭಾಷಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನಿವಾರಿಸುವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ ಹಾಗೂ ಅಧೀನ ನೆಲೆಯ ಭಾಷೆಗಳು ನಿಧಾನವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಆಡುಗರಿಲ್ಲದೆ ವಿನಾಶಗೊಳ್ಳಲೂಬಹುದು. ಭಾಷಾನಾಶ ಅಸಹಜವಾದ, ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಬಹುಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆಯ ಸ್ಥಿತಿ ಹೋಗಿ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಭಾಷೆಯು ವ್ಯಾಪಕ ಬಳಕೆಗೆ ಒಳಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಆ ಭಾಷಿಕ ಸಮುದಾಯ ರಾಜ್ಯಶಕ್ತಿಯ ಬೆಂಬಲವನ್ನೂ ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ರಾಜ್ಯಶಕ್ತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಶಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ 'ಅಧ್ಯಯನ'ದ ಪರಿಣಾಮ

ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ

ಶೈಲಿ ಎಂದರೇನು?

ನಮ್ಮ ದಿನದಿನದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ 'ಶೈಲಿ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣ' ಎಂದಷ್ಟೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ನೀಡುತ್ತೇವೆ. ನಡಿಗೆಯ ಶೈಲಿ, ಉಡುಪಿನ ಶೈಲಿ, ಗಾಯನ ಶೈಲಿ, ವಾದನ ಶೈಲಿ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಶೈಲಿ–ಹೀಗೆ ಹಲವು ಹತ್ತು ಪದಸಂಯೋಗಗಳಲ್ಲೂ 'ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣ'ವೆಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥ'. ಹೀಗೆಯೇ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ 'ಶೈಲಿ'ಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ನಮಗೆ ಭಾಷಾಶೈಲಿಯ ವಿವರಣೆ ಈಗ ಮುಖ್ಯ.

ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಡುವವರನ್ನು ಒಂದು ಭಾಷಾಸಮುದಾಯದ ಸದಸ್ಯರೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕನ್ನಡಿಗರು ಎಂದರೆ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಬಳಸುವ ಸಮುದಾಯದ ಸದಸ್ಯರು. ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಕನ್ನಡವನ್ನೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಿದರೂ ಎಲ್ಲರ ಕನ್ನಡವೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹಲವು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಒಂದೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ಕನ್ನಡಗಳಿರುವುದು ಈಗಾಗಲೇ ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರುವ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ. ಪೂರ್ವದ ಹಳಗನ್ನಡ, ಹಳಗನ್ನಡ, ನಡುಗನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಎಂಬ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆ ಭಾಷಾಸಮುದಾಯ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷಾಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಸಾಧ್ಯ. ಮಂಗಳೂರು ಕನ್ನಡ, ಬಳ್ಳಾರಿ ಕನ್ನಡ, ಬೀದರ್ ಕನ್ನಡ, ಬಿಜಾಪುರ ಕನ್ನಡ ಎಂಬೀ ಬಗೆಗಳು ನಮಗೀಗ ಪರಿಚಿತ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷಾಸಮುದಾಯದಲ್ಲೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತಸ್ತು, ಲಿಂಗಭೇದ, ಆರ್ಥಿಕಸ್ಥಿತಿ, ವಯಸ್ಸು, ಅನ್ಯಭಾಷಾ ಸಂಪರ್ಕ–ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಸಾಧ್ಯ. ಕಲಿತವರ ಕನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಕಲಿಯದವರ–ಶಾಲಾಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆಯದವರ–ಕನ್ನಡದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಇಂಥದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಾದರಿ. ಇದಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವೃತ್ತಿಗಳು, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಚರಣೆಗಳು ಭಾಷೆಯ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಭೇದಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾಷೇತರ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ ವಿವರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಶೈಲಿಯೆಂದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಭಾಷಾಪ್ರಭೇದವಲ್ಲ. ಭಾಷಿಕರು ಸಾಮುದಾಯಿಕವಾದ ಒತ್ತಡಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ತಮ್ಮ ಭಾಷಾಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ, ನಿಯಮಿತವಾದ ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ಶೈಲಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ

ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಬಹಿರಂಗ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವ ರಾಜಕಾರಣಿಯೊಬ್ಬರು ಪ್ರತಿವಾಕ್ಯದಲ್ಲೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ 'ಇರತಕ್ಕಂಥ' ಎಂಬ ಭಾಷಾಂಶವನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳಿ. ಈ ಬಳಕೆಗೆ ಯಾವ ಬಾಹ್ಯ ಒತ್ತಡವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಬಳಕೆ ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇಳುಗರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವಷ್ಟು ನಿಯತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಆ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಆ ರಾಜಕಾರಣಿಯ ಭಾಷಾಬಳಕೆಯ ಶೈಲಿಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇಂಥ ಶೈಲಿಲಕ್ಷಣಗಳು ಯಾವ ಭಾಷಾಂಶ ಇಲ್ಲವೇ ಭಾಷಾಂಗವನ್ನಾದರೂ ಅವಲಂಬಿಸಿರಬಹುದು. ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ವಾರ್ತಾಕಾರರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತವನ್ನು ಪ್ರಸಾರದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಆವರ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದೂ ಶೈಲಿಯ ಲಕ್ಷಣವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಹಲವಾರು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಿತ್ಯದ ಭಾಷಾಬಳಕೆಯಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಡಬಹುದು. ಆ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ಶೈಲಿಯಿದೆ ಎಂಬ ನಿರ್ಧಾರ ಸಾಧ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಮಾತಿದೆ. ಶೈಲಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ, ಭಾಷಾಬಳಕೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಬಾಹ್ಯ ಒತ್ತಡಗಳು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ ಇದನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಖಚಿತಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬರು ಉಗ್ಗುತ್ತಾರೆ, ತೊದಲುತ್ತಾರೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಇಲ್ಲವೇ ಮರೆವು ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿರುವವರೊಬ್ಬರು ಮಾತು ಮಾತಿಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ 'ಏನಪ್ಪಾ ಅದು' ಎಂಬ ಭಾಷಾಂಶವನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಇಂಥ ವೇಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಭಾಷಾವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಶೈಲಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಶೈಲಿ

ಶೈಲಿಯನ್ನು ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸುವಾಗ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಸದ್ಯದ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಅಪ್ರಕೃತ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ವಿವರಣೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ 'ಶೈಲಿ'[2] ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವಷ್ಟೇ ನಮ್ಮ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಭೌತಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಭಾಷಿಕ. ಭಾಷೆಯ ಹಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಉಪಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ನಿಯುಕ್ತವಾಗುವುದೂ ಒಂದು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗೂ ನಿಲುಕುವ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳ ಭಾಷೆ ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದು. ಈ ಭಿನ್ನತೆ ಎಲ್ಲಿದೆ, ಇಲ್ಲವೇ ಏಕಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದವರೂ ಕೂಡಾ ಭಿನ್ನತೆ ಇರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲರು. ಈ ಭಿನ್ನಬಳಕೆ ಬಾಹ್ಯ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ಆದುದಲ್ಲ; ಅಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಆಕಸ್ಮಿಕವೆಂದೂ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ; ಏಕೆಂದರೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಯತವಾಗಿದ್ದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಯೋಗಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಶೈಲಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಈ ಬರೆಹದಲ್ಲಿ 'ಶೈಲಿ' ಎಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಶೈಲಿ ಎಂದೇ ಅರ್ಥ.

ಈಗಾಗಲೇ ವಿಮರ್ಶಾಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಆಯಾ ಕವಿಗಳ ಭಾಷಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಕವಿಗಳ ಶೈಲಿ ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಎಂದರೆ ಶೈಲಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿದೆ. ಬಹುಮಟ್ಟಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಾಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಶೈಲಿಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಅನುಷಂಗಿಕ ಹಾಗೂ ಪೂರಕ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತವೆ. ಅಧ್ಯಯನಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಆಗಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಶೈಲಿಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ತುಟಿಸೇವೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿ ಕೈತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.ಆದರೆ ಶೈಲಿಯ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಅಧ್ಯಯನ ಶಿಸ್ತೊಂದು ಕಳೆದ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಿಂದಷ್ಟೇ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಶಾಖೆಯನ್ನು 'ಸ್ಟೈಲಿಸ್ಟಿಕ್ಸ್' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ 'ಶೈಲಿವಿಜ್ಞಾನ' ಮತ್ತು 'ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂಬ ಎರಡು ಪರ್ಯಾಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿವೆ. ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ 'ಶೈಲಿಯ ಅಧ್ಯಯನ' ಎಂದು ಕೂಡ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ಬರೆಹದ ಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಯುಕ್ತ ಹಾಗೂ ಅಧಿಕೃತವೆಂದು ತಿಳಿದು ಅದನ್ನೇ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ.[1]

ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ

ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ಭಾಷೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವವರು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೋ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರೋ? ಈ ವಾಗ್ವಾದ ಮೊದಲಾಗಿ ಕೆಲವು ದಶಕಗಳೇ ಕಳೆದಿವೆ. ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲವರೇ ಸರಿ. ಭಾಷೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯರೂಪ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟರೂಪಗಳೆರಡನ್ನೂ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಕೆಲಸ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಎಷ್ಟೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರಲಿ, ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದೂ ಕೂಡ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಹೊಣೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬುದು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದು ಶಾಖೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಪಕ್ಷದ ವಾದ. ಇವರು ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ರೂಪಗೊಂಡಿರುವ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟುಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರದು ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನೆಲೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಬಳಕೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು, ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾದ ಗುರಿಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅದರ ಗುರಿಯ ಮೂಲಕವೇ ವಿವರಿಸಬೇಕು; ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಪರಿಕರಗಳು ಅವಶ್ಯವೆಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ಪ್ರಕಾರ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಂದು ಶಾಖೆ. ಈ ಎರಡೂ ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾದುದು ಯಾವುದೆಂಬ ಚರ್ಚೆ ಅನುಪಯುಕ್ತ. ಎಲ್ಲ ವಾದಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸತ್ಯ ಎರಡೂ ಕಡೆ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೊಂದಿದೆ. ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಬಳಸುತ್ತಿರುವವರು, ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಿರುವವರು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಇತ್ತ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೆಲವು ಶಾಖೆಗಳು ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಗುಮಾನಿಯಿಂದಲೇ

ನೋಡುತ್ತಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರವೀಗ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಾಕುಮಗುವಾಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರಿಗೆ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಉಳಿಯಲು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಿದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬುದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಕೃತಿಯು ನೀಡಿದ ಅನುಭವವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಒಂದು ಅತಿರೇಕದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಅನುಭವಸಿದ್ಧವಾದುದನ್ನು ವಿವರಿಸತೊಡಗಿ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ತುದಿಯನ್ನು ತಲುಪುತ್ತದೆ. 'ನನಗೆ ಹೀಗೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ' ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ 'ನಿನಗೆ ಅನಿಸಿದ್ದು ನಿಜ; ಹಾಗಾಗಿ ನೀನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಸರಿ. ಆದರೆ ನನಗೆ ಅದು ಸರಿಯಲ್ಲ'ವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಆಗ ಗೊಂದಲ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಅನಿಸಿಕೆಗಳು ಎಷ್ಟೇ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿರಲಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಪುರಾವೆಗಳನ್ನು ಕೃತಿಯಿಂದಲೇ ಆಯ್ದುಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಹಲವು ದಾರಿಗಳಿವೆ. ಕೃತಿಯ ಭಾಷಿಕ ಶರೀರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ತಮ್ಮ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಅಂಥ ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಹಾಗಾಗಿ ಶೈಲಿಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಯಾರೇ ರೂಪಿಸಿದರೂ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೂಡ ಅದನ್ನು ಬಳಸುವಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಶೈಲಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ತನಗೆ ತಾನೇ ಪೂರ್ಣವಾದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಬಗೆಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಕೃತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲವು. ಅಥವಾ ಇತರ ವಿಧಾನಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲುವು. ಅಂದರೆ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ ಸಾಧನ, ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯಮಿತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಶೈಲಿ: ಪಾರಂಪರಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು

(i) ಭಾರತೀಯ

ಈ ಉಪಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಭಾರತೀಯ' ಎಂಬ ಮಾತು 'ಸಂಸ್ಕೃತ' ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥ ಪಡೆಯಬೇಕು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅಗಾಧವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿದೆ. ಬಿಡಿ ಮತ್ತು ಇಡಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಅದರ ಭಾಷೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದಲೇ ವಿವರಿಸುವ ಹಲವು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. 'ಅಲಂಕಾರ', ಕಾವ್ಯದ 'ಬಿಡಿ' ನೆಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರೆ, 'ರೀತಿ', ಕಾವ್ಯದ 'ಇಡಿ' ನೆಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅವಶ್ಯವಾದ, ಅಲಂಕಾರ ಹಾಗೂ ರೀತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇತರ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳೆಂದರೆ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ, ಗುಣ, ಬಂಧ ಮತ್ತು ಸಂಘಟನೆ.

'ಅಲಂಕಾರ' ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾಕ್ಯಾಂತರ್ಗತ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುವುದು ಎಂದರೆ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ಮಾಡುವುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ಜತೆಗೆ ಸಮರ್ಥವನ್ನಾಗಿಸುವುದು ಎಂದೂ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಹೇಗೆ ಬೇರೆಯಾಗಬಲ್ಲದೆಂದು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅಲಂಕಾರದ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನಗಳು ಕವಿ-ಕೃತಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಲ್ಲ, ಹೆಚ್ಚು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ. ಹಾಗಾಗಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ನಿರ್ವಚನಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು ಅನನ್ಯವಾದುದನ್ನು ಅಲಂಕಾರಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಲಾಗದು.[4]

'ರೀತಿ' ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ 'ಇಡಿ' ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತ. ಕೊಂಚ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಚರಿತ್ರೆ ತಿಳಿಯುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ 'ಮಾರ್ಗ'(ಭಾಮಹ, ಕುಂತಕ) ಮತ್ತು 'ಪಂಥಾ'(ಭೋಜ)ಎಂಬುವೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. 'ರೀತಿ'ಯನ್ನು ವಾಮನನೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಹಲವರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. 'ರೀತಿ'ಯ ಸರಳ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ: ಪದರಚನೆ. ಇಡೀ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರ ಸಾಧಿಸುವ ಪದರಚನೆ ಆ ಕೃತಿಯ 'ರೀತಿ' ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಭಾಷಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಕೃತಿಯನ್ನು 'ಇಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. 'ಮಾರ್ಗ' 'ರೀತಿ'ಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದವರು ಕೃತಿಕಾರರು ಭಾಷೆಯ ಯಾವ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಉಪಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಿದರ್ಭ ಮತ್ತು ಗೌಡ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವಾಗ ಉಂಟಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಕೃತಿಗಳ ಭಾಷಾಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವುದರಿಂದ ಆಯಾ ಕೃತಿಗಳು ವೈದರ್ಭೀ ಇಲ್ಲವೇ ಗೌಡೀ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದರು. ದಂಡಿಯಂಥ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಈ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ತರತಮಭಾವವನ್ನು ಕಂಡದ್ದುಂಟು. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಇತರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಉಪಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಆವಂತೀ, ಲಾಟೀಯಾ, ಪಾಂಚಾಲೀ ಎಂಬ ಮಾರ್ಗ (ರೀತಿ)ಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರು.

ಮಾರ್ಗದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ರುದ್ರಟನಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ವಿಚಾರದಂತೆ– "ಒಂದೇ ಪ್ರದೇಶದ ಕವಿಗಳಲ್ಲೂ ಪದರಚನೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅತಿದೀರ್ಘ ಸಮಾಸರಚನೆಯನ್ನು ಗೌಡಿಗೂ ವಿರಳ ಸಮಾಸರಚನೆಯನ್ನು ವೈದರ್ಭಿಗೂ ಆರೋಪಿಸುವುದು ಕೇವಲ ಔಪಚಾರಿಕ. ಕವಿಗಳು ಈ ಬಗೆಯ ಸಮಾಸರಚನೆಯ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಅವರು ಮಂಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಭಾವದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ವರ್ಣಿಸುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತುವಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ನೆಲೆಗಳಿಗಿಂತ ವಸ್ತು ಭಾವಗಳ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಉಪಯುಕ್ತ." ರುದ್ರಟನು ಬದಲಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಮೀಮಾಂಸಕರಿಗೆ ಒದಗಿಸಿದನಾದರೂ ಮಾರ್ಗವೀಗ ಇಡೀ ಕೃತಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಪದರಚನೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಬದಲುಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದಾಯಿತು.

ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತ ಮಂಡನೆಯಾದ ಅನಂತರ ಬಂದ ಕುಂತಕನು ದಂಡಿ, ರುದ್ರಟರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಪರಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಸ್ತುಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಕವಿಗಳು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಪದರಚನೆಯಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕುಂತಕ. ವಸ್ತು, ಭಾವಗಳಿಗೆ ತಂತಾನೇ ಪದರಚನೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕವಿಗಳು ಅವುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗ್ರಹಿಕೆ ಅವರ ಕೃತಿಯ ಭಾಷಿಕ ರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಕುಂತಕನ ವಾದವು, ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆಸಿದ ಚಿಂತನೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಹಾಗೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟ್ಟ.

ರೀತಿ(ಮಾರ್ಗ)ಗಳನ್ನು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ವಸ್ತುಸ್ವಭಾವಾನುಸಾರಿ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಿ ವಿವರಿಸಿದ ಚಿಂತನೆಗಳು ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಶೈಲಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಕಾರಣ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮೊದಲಲ್ಲಿ ನಾವು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಮೊದಲ ರೀತಿ (ಮಾರ್ಗ) ವಾಖ್ಯೆಗಳು ಪದರಚನೆಯ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೃತಿಯ ಹೊರಗಡೆ ಹುಡುಕುತ್ತಿವೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಉಪಭಾಷೆ ಇಲ್ಲವೇ ವಸ್ತುವಿನ ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವ ಹೀಗೆ ರೀತಿ(ಮಾರ್ಗ)ಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಅದು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಮ್ಮ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿಂದ ಹೊರಗುಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಈ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುಂತಕನ ವಿಚಾರಗಳು ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿವೆ. ಅವನ್ನು ಮುಂದೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ.

(ii) ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ

ಸ್ಟೈಲ್ ಪದವನ್ನು ಸ್ಟೈಲಸ್ (=ಬರೆಯುವ ಲೇಖನಿ ರೂಪದ ವಸ್ತು)ನಿಂದ ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಬರೆವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪದವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದುಂಟು. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಕೃತಿಯ ಭಾಷಾಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಇದನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಹೆಲೆನಿಸ್ಟಿಕ್ (ರೋಮನ್ ಅಭಿಜಾತ ಯುಗ) ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಪೂ. 3ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕ್ರಿ.ಶ. 3ನೇ ಶತಮಾನದ ವರೆಗೆ) ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೇ ಕಾರಣ: ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಅಧಮ ಶೈಲಿಗಳೆಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳಿಗೆ, ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿರುವ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು[5].

ಇದಲ್ಲದೆ ಅಭಿಜಾತಯುಗದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಭವ್ಯತೆ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿಬಂತಷ್ಟೆ. ಲಾಂಜೈನಸ್ (Longinus) 'ಭವ್ಯತೆ'ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಭಾಷಿಕಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು

ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಶೈಲಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾತು. ಆದರೆ 'ಭವ್ಯತೆ' ಇರುವಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಭಾಷಿಕ ರೂಪಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಹೊರತು ಈ ಮಾದರಿಯ ಭಾಷಿಕ ರೂಪಗಳೇ 'ಭವ್ಯತೆ'ಗೆ ಕಾರಣವಾಗಲಾರವು.

ಮಧ್ಯಯುಗ ಮತ್ತದರ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಹಲವಾರು ಸಾಹಿತ್ಯಸಂಬಂಧೀ ಚಿಂತನೆಗಳ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೆಲೆಯ ಹೇಳಿಕೆಗಳು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತಾತ್ವಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಬಲ್ಲಂಥ ಮಾತುಗಳು ಬಂದರೂ ಅದನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕಡಿಮೆ. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ತನ್ನ ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್‌ನ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಜನರ ಆಡುಮಾತು ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ ಆಗಬೇಕು ಎಂದದ್ದುಂಟು. ಇದು ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಿ ರೋಚಕವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಮೂಲಕ ಏಳುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಉತ್ತರ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರೇ ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕವಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿರುವುದು. ಅನುಭವಗಳನ್ನು, ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾದ ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಲು ಕವಿಗಳು ಭಾಷೆಯೊಡನೆ ನಡೆಸುವ 'ಹೋರಾಟ'ದಿಂದ ಅವರ ಶೈಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಯುಕ್ತಶೈಲಿಯೆಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಎಂದರ್ಥ. ಕೃತಿರಚನೆಯನ್ನು ಅನುಭವಗ್ರಹಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅನುಭವ ಮಂಡನೆ ಎಂಬ ಎರಡು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳು ಇವೆರಡರ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಶೈಲಿನಿರ್ಮಾಣವೆನ್ನುತ್ತವೆ. ಕೃತಿರಚನೆಯನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ತತ್ತ್ವಗಳೂ ಇವೆ. ಅನುಭವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅದನ್ನು ಭಾಷಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಈ ತತ್ತ್ವಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಚಿಂತನೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷಿಕ ಶೈಲಿಯೇ ಅನುಭವದ ಆಕಾರವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವಂಥದು; ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಗಳ ನಡುವೆ ಅವಿನಾಭಾವವಿರುತ್ತದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾದ ಈ ಶೈಲಿಚಿಂತನೆಗಳು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಂದ ಶೈಲಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಬಂಧದ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಚರ್ಚಿಸಲಿರುವ 'ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತಲೆಹಾಕುತ್ತವೆ.

(iii) ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ/ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ

ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸಂದರ್ಭ ಇಲ್ಲವೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂದರ್ಭ–ಇವೆರಡರಲ್ಲೂ ಚರ್ಚಿತವಾದ ಶೈಲಿಯ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ವಿಚಾರಗಳು ದೇಶೀಯ ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಒತ್ತಾಸೆಗಳೂ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ.

ದಂಡಿಯ 'ಮಾರ್ಗ' ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ ಶ್ರೀವಿಜಯ "ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ"ದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಮಾರ್ಗಗಳೆಂಬ ಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದಂಡಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಉಪಭಾಷೆಗಳೇ ವಿಭಜನೆಗೆ ಮಾನದಂಡಗಳು. ಶ್ರೀವಿಜಯನ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನದೇನೂ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ಈ ದಕ್ಷಿಣ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಮಾರ್ಗಗಳ ಮಹತ್ವ ಬೇರೆಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನಂತರ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಇದು ಕೇವಲ ಶೈಲಿಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀವಿಜಯನಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಅನಂತರದ ಎಲ್ಲರೂ ಭಾಷಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತಗೊಳಿಸಿ ಬಳಸಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೆಂದರೆ 'ಮಾರ್ಗ' ಮತ್ತು 'ದೇಸಿ'. ಈಗಲೂ ಈ ಎರಡು ಪದಗಳ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಒಮ್ಮತವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವೆರಡೂ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗಳನ್ನಾಗಿ 'ಮಾರ್ಗ' ಮತ್ತು 'ದೇಸಿ'ಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡಗಳ ಸಂಬಂಧದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಒಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಮಂಡಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡದ ವಾಕ್ಯರಚನೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಲೇ ಅದರೊಳಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳನ್ನು, ಉಕ್ತಿಗಳನ್ನು, ಪದಗಳನ್ನು ಬೆರೆಸುವುದು 'ಮಾರ್ಗ'ದ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು 'ದೇಸಿ'. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಬಾಹುಳ್ಯ ಕನಿಷ್ಠ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಇಳಿದಿರುವುದು ಇದರ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ. ಬಾಹುಳ್ಯದ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಖಚಿತವಾದ ಮಾನದಂಡಗಳಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ವಿಭಜನೆ ಕೇವಲ ಸರಳವಾದುದು, ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವಾದುದಲ್ಲ.

ನಿಯಮಬದ್ಧತೆ, ಲಕ್ಷಣಾನುಸರಣೆ, ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕತೆ 'ಮಾರ್ಗ' ಶೈಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಸಂವೃತತೆ ಅದರ ಗುಣ. ಸರಳ ಉದಾಹರಣೆ: ರಾಜನ ಸಾವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ 'ಅವನ ಪತ್ನಿಯರು ವಿಧವೆಯರಾದರು' ಅಥವಾ 'ಅವನು ಅಮರಾಂಗನೆಯರಿಗೆ ಪ್ರಿಯನಾದನು' ಎನ್ನುವುದು ಮಾರ್ಗಶೈಲಿಯ ಒಂದು ಬಗೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಕ್ರತೆ ಹಾಗೂ ಗಹನತೆ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ ಗುಣಗಳಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಸಂವೃತವೆಂದದ್ದೇಕೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಪರ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಬದಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ. "ರುಧಿರದ ತಿಲಕವಾದನಲ್ಲೈ ಧರಾಂಗನೆಗೆ" (ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ) ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಪರ್ಯಾಯಗಳಿಂದ ಬದಲಿಸಿದರೆ ಅದು ಬೇರೆಯೇ ಆಗುವುದೇ ಹೊರತು ಈ ವಾಕ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದು.

ಪೂರ್ವನಿರ್ಧಾರಿತ ನಿಯಮಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದು, ನಿಶ್ಚಿತಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿರುವುದು, ಧ್ಯಾನಪೂರ್ವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವುದು 'ದೇಸೀ' ಶೈಲಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು. 'ವಿವೃತತೆ' ಅದರ ಗುಣ. ಹಾಗೆಂದರೆ ಇದು ಇದ್ದುದನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಹೇಳುವ ವಾರ್ತೆಯಲ್ಲ. ವರ್ಣಿತ ಸಂದರ್ಭದ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಗಿತಗೊಳಿಸದೆ ಈ ಶೈಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತಿನ ಕಾಕುಗಳನ್ನು, ಆಂಗಿಕ ಭಾವಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಈ ಶೈಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಮಾರ್ಗ, ದೇಸಿಗಳ ನಡುವೆ ಛಂದೋವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಅಕ್ಷರಲಯಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ವೃತ್ತಗಳು ಮಾರ್ಗಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೆ, ದೇಸೀ

ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಶಲಯ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಗದ್ಯಗಂಧಿಯಾದ ಕವಿತೆಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಈ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿವೆ. ಆಡಿದ ಮಾತು ಛಂದ(ಸ್ಸಿಗೆ)ಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ' ಕಾವ್ಯ ಇರಬೇಕೆಂದು ಕನ್ನಡ ಆಲಂಕಾರಿಕನೊಬ್ಬ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದೇಸೀಶೈಲಿಯ ಭಾಷಿಕ ಆಯ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಛಂದೋವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಮಾತು ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳು, ಅನುಸರಿಸಿರುವ ವಿಧಾನಗಳು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗೆ ಸೂಕ್ತ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲವು. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಓದುವ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಕನ್ನಡದ ಜತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗಗಳು ಬೆರೆತಿರುವ ರೀತಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಪದಕೋಶದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸೇರಿ ಬಳಕೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಹೋಗಿರುವ ಸಾವಿರಗಟ್ಟಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳಲ್ಲದೆ ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಪದ, ಸಮಾಸಗಳು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲೇ ಮೈದಳೆಯುತ್ತವೆ; ಕನ್ನಡ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೆರೆಯುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ನುಡಿಬೆರಕೆ' ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ನುಡಿಬೆರಕೆಯು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಶೈಲಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಶವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನುಡಿಬೆರಕೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದವರಿದ್ದಾರೆ; ನುಡಿಬೆರಕೆಯ ಪ್ರಮಾಣ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದವರಿದ್ದಾರೆ; ಹೇಗಿರಬಾರದೆಂದು ಹೇಳಿದವರಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಯೋಗದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅವ್ಯಯ, ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡದಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಇಡಿಯಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ನೆಮ್ಮಿದವರು ಒಂದು ತುದಿಯಾದವರೆ, ಕನ್ನಡದ ಪದಕೋಶಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಆತುಕೊಂಡು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ದೂರವಿರಿಸಿದ್ದ ಕೆಲವರು ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನುಡಿಬೆರಕೆಯ ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದಲೇ ಶೈಲಿಯ ವೈವಿಧ್ಯ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಬಗೆಗೆ ಮುಂದೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಲಿಕ್ಕಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸತೊಡಗಿ, ಹಲವಾರು ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವರು ಎಸ್.ವಿ. ರಂಗಣ್ಣ. ಇವರ ಶೈಲಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬೆಳೆದುಬಂದದ್ದು. ಈ ಔಚಿತ್ಯವೂ ಸಹ ಬಂಧ, ನೀತಿ, ಪ್ರಸ್ತುತತೆ, ಪರಂಪರೆ ಹೀಗೆ ಹಲವು ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗುವುದು. ಅಂದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಬಂದವು; ಉಳಿದವು ಕೇವಲ ಅನುಭವವೇದ್ಯವಾದವು. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಬಗೆಯ ಶೈಲಿಯ[7] ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ವಿಮರ್ಶಕನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರಾಚೆಗೆ ಯಾವುದೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಈವರೆಗೆ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪಾರಂಪರಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರ ಉದ್ದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಈ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಯುಕ್ತವಾದುವನ್ನು ಮರಳಿ ಆಧುನಿಕ ವಿವರಣೆಗಳ ನಡುವೆ ಚರ್ಚೆಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಶೈಲಿ: ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಚಿಂತನೆಗಳು

(i) ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ

ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿವರಣೆಗಳು ಆಧುನಿಕ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕೆಲವು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮೊದಲಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಈ ವಿವರಣೆಗಳು ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಇರುವಂತೆ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗುವುದು.

ಭಾಷೆಯನ್ನು ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷಿಕರು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಭಾಷೆಯ 'ಹೊರಸ್ತರ'ವೆನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಈ 'ಹೊರಸ್ತರ'ದ ಭಾಷೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಭಾಷಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೊಂದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಭಾಷಿಕರಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂತಸ್ಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಭಾಷೆಯ 'ಒಳಸ್ತರ'ವೆನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ 'ಹೊರಸ್ತರ' ಮೂರ್ತ. ನಾವು ಆಡುವ ಕೇಳುವ ವಾಕ್ಯಗಳು ಒಂದರಂತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ, ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಹೊರಸ್ತರದ ವೈವಿಧ್ಯ ಅನಂತ. ಆದರೆ ಒಳಸ್ತರ ಅಮೂರ್ತ. ಹೊರಸ್ತರದ ಅನಂತರೂಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಒಳಸ್ತರದಲ್ಲೇ ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನಿಜವಾಗಿ ಭಾಷೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ಒಳಸ್ತರದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೇ ಸರಿ.

ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಹೊರಸ್ತರದಲ್ಲೂ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣಗಳು ಅನೇಕ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರೆಲ್ಲ ಸಮಾನ ನೆಲೆಯೊಂದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಂತೆ ಭಾಷೆಯೆಂಬ ರಚನೆಗೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳು ಸೇರುತ್ತವೆ. ಧ್ವನಿರಚನೆ, ಪದರಚನೆ, ವಾಕ್ಯರಚನೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥರಚನೆ ಎಂಬುವು ಈ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳು. ಈ ರಚನೆಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಈ ನಿಯಮಗಳು ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ಭಾಷಿಕವಾದವು.

ಭಾಷೆಯೆಂಬ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ವಕ್ತೃ, ಶ್ರೋತೃ, ಸಂದೇಶ ಹಾಗೂ ಸನ್ನಿಧಿ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಅಂಗಗಳು. ವಕ್ತೃ ಹೇಳುವವರು, ಶ್ರೋತೃ ಕೇಳುವವರು. ಹೇಳುವವರು ಹೇಳಿದ್ದು (=ಕೇಳುವವರು ಕೇಳಿದ್ದು) ಸಂದೇಶ. ಈ ಮೂರು ಅಂಗಗಳು ಸ್ಥಿತಗೊಂಡ ಕಾಲದೇಶಗಳು ಸನ್ನಿಧಿ. ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ: 'ಸಾರಿ ಸರ್, ಲೇಟಾಗಿಹೋಯ್ತು' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಇದನ್ನು ಹೇಳಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಯಾರನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಹೇಳಲಾಯಿತೋ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿ–ಇವರ ಬಗೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಊಹೆಗಳು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ವಾಕ್ಯವೇ ಸಂದೇಶ. ಈ ವಾಕ್ಯವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭವೇ ಸನ್ನಿಧಿ. ನಾವೀಗ ಸಂದೇಶವೆಂದುದರಲ್ಲೂ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳೆಂಬ ಸ್ತರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಇಡೀ ಸಂವಹನಚಕ್ರದಲ್ಲಿ ವಕ್ತೃ ಮತ್ತು ಶ್ರೋತೃಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಅದಲುಬದಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲರು. ಅಂದರೆ ಹೇಳುವವರು ಕೇಳುವವರಾಗಬಲ್ಲರು, ಹಾಗೆಯೇ ಕೇಳುವವರು ಹೇಳವವರಾಗಬಲ್ಲರು. ಈ ವಿವರಗಳು ಮುಖ್ಯ: ಏಕೆಂದರೆ ಭಾಷಿಕ ರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಲ್ಲವು. ಈ ನಿರ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಭಾಷೇತರವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಶೈಲಿಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ರಾಚನಿಕ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಭಾಷಿಕ ಹಾಗೂ ಭಾಷೇತರ ನಿಯಮಾವಗಳಿಗಳು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಕ್ರಮದ ಅರಿವು ಅತ್ಯವಶ್ಯ. ಹೀಗಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಈ ಮೇಲಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿವರವಾಗಿ ನೀಡಲಾಯಿತು.

(ii) ಸಾಹಿತ್ಯ ಶೈಲಿ: ಬಗೆಗಳು

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಲವು ಪ್ರಭೇದಗಳು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲೂ ಭಿನ್ನತೆ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಕಾವ್ಯ, ಕಥನ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯಮಾನ ಎಂಬ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಬರೆಹದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುವುದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಳಸುತ್ತ ಬಂದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆಯೂ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುವುದು.

ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕರ್ತೃವಿನೊಡನೆ ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದುಂಟು. ಪಂಪನ ಶೈಲಿ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಶೈಲಿ, ಹರಿಹರನ ಶೈಲಿ, ಮುದ್ದಣನ ಶೈಲಿ–ಹೀಗೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕವಿಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶೈಲಿಯೊಂದು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ನಂಬುಗೆಯಿಂದ ಇಂಥ ವಿವರಗಳು ಮೈದಳೆದಿವೆ. ಈ ನಂಬುಗೆಯು ತೀರಾ ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಆದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಶೈಲಿ ಎಂಬುದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾಷೆ ಇದ್ದಂತೆ. ಅದನ್ನು ವರ್ಣಿಸಬಹುದು; ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಅಂಥ ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಏಕೆ ಅಂಥ ಭಾಷೆ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅಂದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಾರದೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಂಥ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ದಿಕ್ಕು ಬದಲಾಗಬೇಕು. ಶೈಲಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅಂಥ ಶೈಲಿಗಳ ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಮೂಲಕ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಶೈಲಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಬರೆಹದಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲಾಗುವುದು.

ಕಾವ್ಯ: ಭಾಷೆ

ಕವಿತೆಯನ್ನು ಓದಿದ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಓದಿದ ಕೂಡಲೇ–ಮುದ್ರಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದ ಕೂಡಲೇ–ಅದು ಕವಿತೆ ಎನಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರಗಳು ಹಲವು. ಕವಿತೆಯ ಮುದ್ರಣ ಕ್ರಮವೇ ಅದು ಕವಿತೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆಂದು ಉತ್ತರ ನೀಡಬಹುದು. ಕವಿತೆಯನ್ನು ಗದ್ಯದಂತೆ, ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಹರಿಯುವ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.[8] ಹೀಗೆ ಮುದ್ರಿಸುವುದರ ಉಪಯುಕ್ತತೆ, ಔಚಿತ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮುಂದೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡಬಹುದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು, ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯೂ ನೆರವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಇದು ಚದುರು
ಪದರು, ಪದರು
ಊದುವರೆ ಕೊಳಲು;
ಇಲ್ಲ; ಬರಿ ಬಿದರು! ('ನಿಃಶಬ್ದ'-"ಚತುರೋಕ್ತಿ")

ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಸಾಲುಗಳು ಭಾಷೆ (ಬಿದರು)ಕವಿತೆ (ಕೊಳಲು)ಯಾಗುವುದನ್ನು ಕುರಿತಿವೆಯಷ್ಟೆ. ಕವಿತೆಯ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿ ಭಾಷೆಯೇ ಆದರೂ ಅದು ಭಾಷೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಕೆಗೆ ಬರುವಂತೆ ಆಗುವ ಹಲವಾರು ಬದಲುಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ನೋಡೋಣ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು.

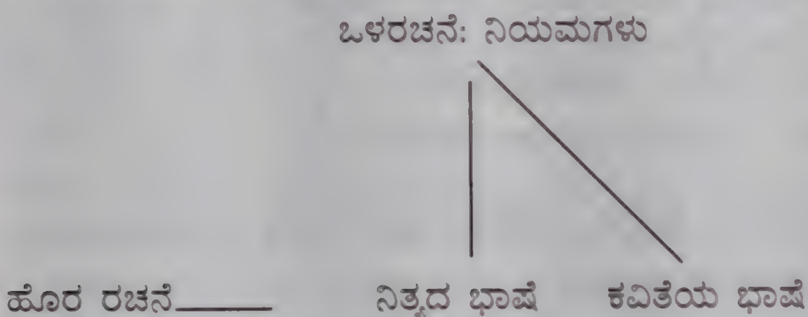
1. ಯಾವ ಮೋಹನ ಮುರಲಿ ಕರೆಯಿತು ದೂರ ತೀರಕೆ ನಿನ್ನನು? (ಅಡಿಗ: 'ಮೋಹನ ಮುರಲಿ'-"ಕಟ್ಟುವೆವು ನಾವು")
2. ಆರೊ ತೆಕ್ಕನೆ ತುಡುಕಿ ಬಾಯ್ ಮುಚ್ಚಿ ಹಿಡಿದಂತೆ ಮೌನಭಾರದಿ ಮಾತು ಮೂರ್ಛೆ ಹೋಗಿಹುದಿಲ್ಲಿ. (ಕುವೆಂಪು: 'ಶ್ರವಣ ಬೆಳ್ಗೊಳದ ಗೋಮಟೇಶ್ವರನ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ')
3. ಮೂಡಣ ಕಣಿವೆಯ ಹಿಮದವಕುಂಠನ ರವಿಕರ ಸ್ಪರ್ಶಕೆ ಜಾರುತಿದೆ. (ಪುತಿನ: 'ಯದುಗಿರಿಯ ಮೌನವಿಕಾಸ'-"ಹಣತೆ")
4. ಕೆಂಪಾಂಬುಧಿಯ ದಡದ ಸುಡುನೆಲವ ದಾಟಿ ಕತ್ತಲಲಿ ಕದ್ದು ಬರುತಿದೆ ರಾಗಸಲಗ. (ಕೆಎಸ್‌ನ: 'ದೂರದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೋ ಓಲಗ'- "ಶಿಲಾಲತೆ")

ಮೊದಲಿಗೆ ಈ ನಾಲ್ಕು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನಷ್ಟು ಗಮನಿಸೋಣ. (1) ರಲ್ಲಿ[6] ತೀರಕೆ', 'ನಿನ್ನನು' ಎಂಬ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಇವು 'ತೀರಕ್ಕೆ', 'ನಿನ್ನನ್ನು' ಎಂದಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವಷ್ಟೆ. (2) ರಲ್ಲಿರುವ 'ಆರೋ', 'ಹೋಗಿಹುದು'. ಈ ಎರಡೂ ಈಗ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ತಪ್ಪಿಸಿರುವ ರೂಪಗಳು. 'ಯಾರೋ', 'ಹೋಗಿದೆ' ಎಂಬ ರೂಪಗಳು ಬದಲಿಗೆ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿವೆ. (3) 'ಸ್ಪರ್ಶಕೆ' ಎಂಬ ರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ಹಿಮದವಕುಂಠನ' ಎಂಬ ರಚನೆ ಗಮನಾರ್ಹ. 'ಹಿಮದ–' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದಾದ ಪದಗಳಲ್ಲಿ, ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯು 'ಅವಕುಂಠನ'ವನ್ನು ಎಂದೂ ಬಳಸಲಾರದು. 'ತೆರೆ' ಎಂಬ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲದು. ಹೊಸ ಸಹಯೋಗವೊಂದು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧಿತವಾಗಿದೆ. ಜತೆಗೆ 'ರವಿಕರ' ಎಂಬ ರೂಪದಲ್ಲಿ 'ಕರ' ಎಂಬ ಪದದ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳು (ಕೈ ಮತ್ತು ಕಿರಣ) ಯುಕ್ತವಾಗಿಯೇ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ.[9] ಎರಡೂ ಅರ್ಥಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಈ ಉಕ್ತಿಯ ಹೊಸತನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವಂತಾಗುವುದು. (4) ರಲ್ಲಿ 'ಸುಡುನೆಲ' ಎಂಬ ರಚನೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದ ನೆಲೆಯಿಂದ 'ಸ್ಮಶಾನ'ವೆಂಬ ಗಮ್ಯಾರ್ಥವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ರಾಗಸಲಗ" ಎಂಬ ರಚನೆ ಕೂಡ ನವೀನ. 'ರಾಗ ಮತ್ತು ಸಲಗ' ಈ ಎರಡೂ ರೂಪಗಳ ಜತೆಗೂಡಬಲ್ಲ ಪದಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಲವಿವೆ. ಆದರೆ ಅವೆರಡು ಒಟ್ಟಾಗಲಾರವು. ಆದರೆ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ (1) ಮತ್ತು (4) ರಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯರಚನೆಯು ಪದಾನುಕ್ರಮಣಿಯೂ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಕ್ರಿಯಾಪದವು ವಾಕ್ಯದ

ನಡುವಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಕರೆಯಿತು' ಮತ್ತು 'ಕದ್ದು ಬರುತಿದೆ' ವಾಕ್ಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವುದು ಸಹಜ.

ಮೇಲಿನ ನಿದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಬಾರದ ಪದಗಳು, ಪದ ಸಂಯೋಜನೆ, ವಾಕ್ಯರಚನೆಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಯ ಇಲ್ಲವೇ **ಮಾರ್ಗಾಂತರ** ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ತಿಳಿಯಲು ಯತ್ನಿಸಬಹುದು.

ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳನ್ನು ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ಸಹಜರಚನೆಗಳ ಉಲ್ಲಂಘನೆಗಳೆಂದು ಸರಳವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿವರಣೆ ಅವಶ್ಯ. ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣದ ರಚನೆಗಳು ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯ ಒಂದೆ ಬೇರೆಯವೇ ನಿಯಮಗಳು ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿವೆ ಎನ್ನಲಾಗದು. ಒಳರಚನೆಯ ಕೆಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೆ. ಮತ್ತೆ ಉಳಿದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತ.



ಈ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಒಳರಚನೆಗಳನ್ನು–ಹಾಗಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಾಕರಣಗಳನ್ನು–ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದೂ, ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯ ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳೆಂದೂ ಹೇಳುವುದು ಔಪಚಾರಿಕ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತಿನ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಯಾವ ಬಗೆಯ ತೋರಿಕೆಯ ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.

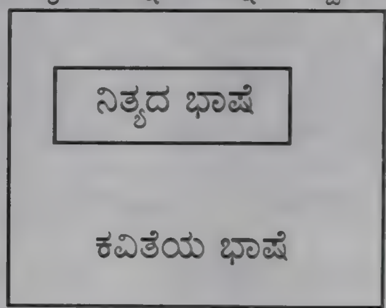
5. **ನಾವಿಬ್ಬರೂ ಅಂದು**
ಹೊಳೆಯ ದಡದಲಿ ನಿಂದು
ಮರಳುಮನೆಗಳ ಕಟ್ಟಿ
ಆಟವಾಡಿದ ದಿವಸ
ನೆನಪಿದೆಯೆ ನಿನಗೆ ?

(ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ: 'ನೆನಪಿದೆಯೆ ನಿನಗೆ?'–"ಸಾಮಗಾನ")

'ದಡದಲಿ' ಮತ್ತು 'ನಿಂದು' ಎಂಬ ರೂಪಗಳನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಕೆಯ ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳು ಯಾವುವೂ ಕಾಣವು.

6. **ಈ ವಾರದುದ್ದಕ್ಕೂ ಇವನು ದಿನವೂ ಸಿಕ್ಕಿ**
ಬಿಸಿಲಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನನಗೆ ಛತ್ರಿಯ ಹಿಡಿದು
ಜೇಬಿನಲ್ಲಿರುವ ಕನ್ನಡಕವನು ಹುಡುಕುತ್ತ
'ಕ್ಷೇಮವೇ?' ಎಂದು ಮೃದುವಾಗಿ ಕೇಳಿದ್ದಾನೆ.
(ಕೆ.ಎಸ್.ನ.: 'ಕುಶಲ ಪ್ರಶ್ನೆ'– "ತೆರೆದ ಬಾಗಿಲು")

ಇಲ್ಲಿಯೂ 'ಕನ್ನಡಕವನು' ಬಿಟ್ಟರೆ ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳು ಕಾಣದ ರಚನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ, ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಭಾಷೆಯ ಒಳರಚನೆಯ ಕೆಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದಾಯ್ತು.



(6) ರಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಸಾಲನ್ನು ಬೇಕೆಂದೇ ಹೀಗೆ ಬದಲಿಸಿ ಬರೆಯೋಣ.

6 (i) ಜೇಬಿನಲ್ಲಿರದ **ಕನ್ನಡಕ** ಹುಡುಕುತ್ತ

6 (ii) ಜೇಬನಲ್ಲಿರದ **ಕನ್ನಡಕವ** ಹುಡುಕುತ್ತ

6 (iii) ಜೇಬಿನಲ್ಲಿರದ **ಕನ್ನಡಕವಂ** ಹುಡುಕುತ್ತ

6 (IV) ಜೇಬಿನಲ್ಲಿರದ **ಕನ್ನಡಕದ** ಹುಡುಕುತ್ತ

6 (V) ಜೇಬಿನಲ್ಲಿರದ **ಕನ್ನಡಕದಿಂದ** ಹುಡುಕುತ್ತ

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 6(i), 6 (ii), 6 (iii) ಈ ಮೂರೂ ಮೂಲಕವಿತೆಯ ಸಾಧ್ಯಮಾನ ಸಾಲುಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳನ್ನು ದಪ್ಪಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. 6(V) ಕೂಡ ಕವಿತೆಯ ಸಾಲು ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಅರ್ಥಮಾತ್ರ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 6(IV) ನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಎಂದರೆ 'ತಪ್ಪು ವಾಕ್ಯ' (ತಪ್ಪು ರಚನೆ) ಎಂಬುದು ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಕವಿತೆಯು ಭಾಷೆ ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾದುದು. ವ್ಯಾಕರಣಬದ್ಧವಲ್ಲದ ರಚನೆಗಳು, ಹಾಗಾಗಿ, ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರಲಾರವು. ಆದರೆ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಮೀರುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ' ಮತ್ತು 'ದೋಷ' ಇವೇ ಆ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು. ಭಾಮಹನೆಂಬಾತ 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ'ಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಉಕ್ತಿಗೆ ಸೊಗಸು ಬರುವುದು 'ವಕ್ರತೆ'ಯಿಂದ ಎಂದು ಅದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ.[10] ಈ ವಕ್ರತೆಗಳನ್ನು 'ಮಾರ್ಗಾಂತರ'ಗಳೆನ್ನಬಹುದು. ಕಾವ್ಯತ್ವ ಉಕ್ತಿಗೆ ಒದಗುವುದು ಈ ವಕ್ರತೆ (=ಮಾರ್ಗಾಂತರ)ಯಿಂದ. ಆದರೆ 'ದೋಷ' (=ಮೀರುವಿಕೆ) ಆ ಕಾವ್ಯತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದಿಡುತ್ತದೆ. ಈ 'ದೋಷ'ಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಮತ್ತು ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂಥವು. ಅಂದರೆ ವ್ಯಾಕರಣಬದ್ಧವಲ್ಲದ ರಚನೆಗಳು, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ, ಉಕ್ತಿಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಳರಚನೆಯಿಂದ ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ದೋಷವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಾಧಿಸಬಾರದು.

ಮಾರ್ಗಾಂತರದ ಬಗೆಗಳು

(i) ದೃಗ್ಮಾರ್ಗಾಂತರ (=ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಪಲ್ಲಟ)

ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ, ಭಾಷೆಯ ಇತರ ಭಾಷೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಅದು ನಮ್ಮ 'ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುವ' ಹಂತದಿಂದಲೇ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಸಾಲುಗಳನ್ನೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಿಯತವಾಗಿ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅನಿಯತವಾಗಿ ಒಡೆಯುವ ಮೂಲಕ, ಒಡೆದು ಬರೆಯುವ/ಮುದ್ರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ 'ಕಾಣದ' ಹಾಗೆಯೇ ಮಾರ್ಗಾಂತರವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಎರಡು ವಿವರಣೆಗಳು ಅತ್ಯವಶ್ಯ. 1. ಕವಿತೆ ಹೀಗೆ ದೃಗ್ಮಾರ್ಗಾಂತರವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲೇಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. 2. ದೃಗ್ಮಾರ್ಗಾಂತರ ಇರುವೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಕಡೆ ಕವಿತೆ ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಮೊದಲ ಮಾತಿಗೆ ನಿದರ್ಶನಗಳ ಸಮರ್ಥನೆ ಅನವಶ್ಯಕ. ಎರಡನೆಯ ಮಾತಿಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಪುಷ್ಟಿ ನೀಡಲು ನಿದರ್ಶನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ನೀಡಬೇಕಾಗಿದೆ.

7. ಪಿರಿದುಂ ಸಮಾಸಮಾಗಿರೆ
ವಿರಚಿಸುವುದು ತಾನದೋಜಮಕ್ಕುಂ ಲೋಕೋ
ತ್ತರವರ್ಣನಂ ವಿಶೇಷಣ
ಪರ ಪ್ರಕರ್ಷೋಕ್ತಿಯುಕ್ತಮಪ್ಪುದುದಾರಂ॥

(ನಾಗವರ್ಮ: "ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನಂ"–515)

8. ಒಂದು ಎರಡು
ಬಾಳೆಲೆ ಹರಡು
ಮೂರು ನಾಲ್ಕು
ಅನ್ನ ಹಾಕು,

(ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ: "ಕಂದನ ಕಾವ್ಯಮಾಲೆ")

9. ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಮೇನಕೆ
ಡಾನ್ಸ್ ಮಾಡೋದೇನಕೆ. (ವೈಯೆನ್ಕೆ)

10. **ಕೈನೆಟಿಕ್ ಹೊಂಡಾ**
ಹಿರೇಕಾಯಿ ಬೊಂಡಾ (ಒಂದು ಶಿಶುಪ್ರಾಸ)

(7) ನಿದರ್ಶನ 7, ಕವಿತೆಯಂತೆ ದೃಗ್ಮಾರ್ಗಾಂತರ ತೋರುವ ಶಾಸ್ತ್ರರಚನೆ. ಕೇವಲ ದೃಗ್ಮಾರ್ಗಾಂತರವಿದ್ದು ಕವಿತೆಯಾಗದ ಇಂಥ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪದ್ಯ (verse)ಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.[11] ನಿದರ್ಶನ 8,9,10 ಶಿಶುಪ್ರಾಸಗಳು; ನಿರರ್ಥಕಗಳು; ಚಾಟುಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ಅಂಶ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವಿತೆಯ ದೃಗ್ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳನ್ನು ಈ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದೇ ಹೊರತು, ಅವುಗಳು ಇರುವ ಕಡೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕವಿತೆ ಇದ್ದೇ ಇರುವುದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಕೆಲವು ಅರಚನೆಗಳು, ಆರೆರಚನೆಗಳು, ಹುಸಿರಚನೆಗಳು ಕೂಡ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಈ ದೃಗ್ಮಾರ್ಗಾಂತರದ ಪರಿಣಾಮ ಇಲ್ಲವೇ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೀಗ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಕವಿತೆಯ ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಯಿರುವ ಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಈ ತಂತ್ರ ಉಪಯುಕ್ತ. ಇದು ಛಂದೋಬದ್ಧವಾದ ಎಲ್ಲ ರಚನೆಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತು. ಆದರೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಲಯ ಅಥವಾ ಮುಕ್ತಛಂದದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಒಡೆಯುವುದು ಅರ್ಥಲಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

11. **ಏಳು ಸುತ್ತಿನ ಕೋಟೆ**
ಸರ್ಪಕಾವಲು ಅದಕೆ ಹೊರಗೆ ಒಳಗೆ
ನಡುವಿನರಮನೆ ಕೆಳಗೆ
ನೆಲಮಾಳಿಗೆ (ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮ: 'ಏಳು ಸುತ್ತಿನ ಕೋಟೆ')

12. **ನನ್ನವ್ವ ಫಲವತ್ತಾದ ಕಪ್ಪುನೆಲ**
ಅಲ್ಲಿ ಹಸಿರು ಪತ್ರದ ಹರವು, ಬಿಳಿಯ ಹೂ ಹಬ್ಬ
ಸುಟ್ಟಷ್ಟು ಕಸುವು, ನೊಂದಷ್ಟು ಹೂ ಹಣ್ಣು
ಮಕ್ಕಳೊದ್ದರೆ ಅವಳ ಅಂಗಾಂಗ ಪುಲಕ. (ಲಂಕೇಶ್: 'ಅವ್ವ'- "ಬಿಚ್ಚು")

11, 12ರಲ್ಲಿ ಸಾಲುಗಳು ಅರ್ಥ ಘಟಕಗಳೂ ಆಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಓದಿನಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಇಷ್ಟು ಖಚಿತವಾಗಿಯೇ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಒಡೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಮಾರ್ಗಾಂತರದ ಉದ್ದೇಶವಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟ.

ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಕಡೆ ಅರ್ಥಪುಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಹೀಗೆ ದೃಗ್ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ:

13. **ಕಾದು ಗಾರಾದ ಮಣ್ಣೊಡಲಿನೊಳಗಡೆಗೆ ಕಿಡಿ_**
ಕುಳಿತ ಮೂಲಾಧಾರ ಜೀವಧಾತು
(ಅಡಿಗ: 'ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯ ದಿವಸ- "ವರ್ಧಮಾನ")

14. ಮಾ
ಕ ನಾ
ಗಿ ಮೈ ಮಡಿಸಿ

(ರಾಮಾನುಜನ್ ಎ.ಕೆ. 'ಅಂಗುಲ ಹುಳುವಿನ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶ'– "ಹೊಕ್ಕುಳಲ್ಲಿ ಹೂವಿಲ್ಲ"

(13)ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಸಾಲು 'ಕಿಡಿ'ಯನ್ನು ರಚನೆಯ ಕೇಂದ್ರ (ಅಥವಾ ಶಿರ)ವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. 'ಕಾದು ಗಾರಾದ ಮಣ್ಣಿನೊಳಗಡೆ' ಅದು ಇದೆಯೆಂಬ ಅರ್ಥಘಟಕವಾಗಿ ಆ ಸಾಲು ಪೂರ್ಣ. ಆದರೆ ಆ 'ಕಿಡಿ'ಯನ್ನು ಕ್ರಿಯಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಂಡು 'ಕಿಡಿಕುಳಿತ ಎಂಬ ಪೂರ್ಣ ಕ್ರಿಯಾಪದ (ಅಥವಾ ಭೂತ ಕೃದಂತ)ರೂಪವನ್ನು ಬಳಸಿ ಎರಡನೆಯ ಸಾಲು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಮೊದಲ ಸಾಲು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವೂ ಹೌದು, ಮತ್ತೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ಣ ಹಾಗೂ ಪೂರಕ. ಇದು ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಒಡೆದ ಕ್ರಮದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಗೋಚರವಾಗುವ ದ್ವಂದ್ವ. 14ರ ಅರ್ಥಚಿತ್ರ ಬಹು ಪರಿಚಿತ. 'ಕಮಾನಾಗಿ' ಪದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪದದ ಮುದ್ರಣ ಅಥವಾ ಬರೆಹದ ಕ್ರಮವೇ ಪ್ರಕಟಿಸುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಯೋಜಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಗ್ಮಾರ್ಗಾಂತರ ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲೊಂದು ತಂತ್ರವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 14ರ ಬಗೆಗಳು ತೀರಾ ಅಪರೂಪ ಹಾಗೂ ಮಿತವ್ಯಾಪ್ತಿಯುಳ್ಳವು.

15. ಅಲಕಂ ಮಂದಾರಶೂನ್ಯಂ ಕದಪು ಮಕರಿಕಾಪತ್ರಶೂನ್ಯಂ ಲಲಾಟಂ
ತಿಲಕಾಲಂಕಾರಶೂನ್ಯಂ ಘನಕುಚಯುಗಲಂ ಹಾರಶೂನ್ಯಂ ನಿತಂಬಂ
ಕಲಿಕಾಂಚೀದಾಮಶೂನ್ಯಂ ಚರಣಯುಗಲಮುಂ ನೂಪುರಾಲಾಪಶೂನ್ಯಂ
ಲಲಿತಾಂಗಂ ಪೋದೊಡಾಯ್ತಾಕೆಗೆ ದಿವಮನಿತಂ ನಿರ್ಜರಾರಣ್ಯ ಶೂನ್ಯಂ॥(3–13)

ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣದ ಈ ವೃತ್ತವನ್ನು ಕುರಿತು ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತ, ಈ ವೃತ್ತದ ಶೂನ್ಯತಾನುಭವವು ಇದರಲ್ಲಿರುವ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು 'ಚಾಕ್ಷುಷ ಶೂನ್ಯ'ಗಳಿಂದ (ಸೊನ್ನೆ) ಪುಷ್ಟಿಹೊಂದುವುದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ (1974: 316). ಈ 'ಚಾಕ್ಷುಷಶೂನ್ಯ'ವೂ ದೃಗ್ಮಾರ್ಗಾಂತರದ ಒಂದು ಬಗೆ ತಾನೆ?[12] ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬರುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ವೃತ್ತದ ಭಾವಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗುವಂತಿವೆ ಎಂಬ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ.

(ii) ಧ್ವನಿಮಾರ್ಗಾಂತರ

ಇಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ಎಂದರೆ ಸ್ವನ ಎಂದಷ್ಟೇ ಅರ್ಥ. ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಯಾವ ಧ್ವನಿಸಮುದಾಯವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ ಬಳಸುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ಧ್ವನಿಯೋಜನೆಗಿಂತ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯ ಧ್ವನಿಯೋಜನೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬಹುದು. ಈ ನವೀನ ಧ್ವನಿಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ನಿದರ್ಶನಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಧ್ವನಿಮಾರ್ಗಾಂತರವೆಂದರೆ ಪ್ರಾಸಯೋಜನೆ. ವಿವಿಧ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾದಾಂತ್ಯದ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಆವರ್ತಗೊಳಿಸುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲೆ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿಯೇ ಧ್ವನಿ ಆವರ್ತ ಸಾಧ್ಯ. ಇಂಥ ಆವರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಗಳ ಆದಿ ಮತ್ತು ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಿವರಣೆಗಾಗಿ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ:

16. **ಬೆನ್ನು ಹೆಂಚನು ಬಗಿದು ಬಿಸಿಲುಕೋಲಂತಿಳಿದು**

(ಕೆ.ಎಸ್.ನ: 'ಬಿಸಿಲು ಕೋಲು'- "ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ")

ಬೆ, ಬ, ಬಿಗಳ ಆವರ್ತನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕೇವಲ ಅಕ್ಷರದ ಆದಿ ಧ್ವನಿಯಾದ ಬ್ ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಬಂದಂತಿದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ನಾದವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಹ್ರಸ್ವ-ದೀರ್ಘಸ್ವರಗಳನ್ನು, ಸಜಾತೀಯ-ವಿಜಾತೀಯ ವ್ಯಂಜನ ದ್ವಿತ್ವಗಳನ್ನು, ಸರಳ-ಪರುಷ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಅನುನಾಸಿಕ-ನಿರನುನಾಸಿಕಗಳನ್ನು ಆವರ್ತಗೊಳಿಸುವ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಧ್ವನಿಸಾತತ್ಯವನ್ನೇ ಇಡಿಯಾಗಿ ಆವರ್ತಗೊಳಿಸುವ ಮಾದರಿಗಳೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಯಮಕವೆಂಬ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರದ ಹಲವು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಸಾತತ್ಯಗಳನ್ನು ಆವರ್ತಗೊಳಿಸುವುದಿದೆ.[13]

ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಧ್ವನಿಯ (ಧ್ವನಿ ಸಾತತ್ಯದ) ಆವರ್ತಗಳಿದ್ದರೂ ಅವು ಅನಿಯತ ಹಾಗೂ ಆಕಸ್ಮಿಕ. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇವು ನಿಯತ ಹಾಗೂ ಯೋಜಿತ. ಹೀಗೆ ನಿಯತವಾಗಿ, ಯೋಜಿತವಾಗಿ ಧ್ವನಿ ಮಾರ್ಗಾಂತರವನ್ನು ಏಕಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಮುಂದಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹಲವು ಉತ್ತರಗಳು ಸಾಧ್ಯ. ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಆವರ್ತಗಳು ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಚನೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸೋಣ. ಈ ರಚನೆ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ನಾದ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಗತಿ. ಕೇವಲ ನಾದರಚನೆಗಾಗಿಯೇ ಕವಿಯು ಅರ್ಥದ ಗೋಜಲನ್ನು ನೋಡದೆ ಧ್ವನಿಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು.

17. **ತರಳ ಎರಳೆ, ಚಿಗುರ ಚಿಗುರೆ, ಹೂವು ಹೂವು ಹುಲ್ಲೆ** (ಬೇಂದ್ರೆ: 'ನಾದಲೀಲೆ')

18. **ಬಳಸಿಕೊಂಡೆವದನೆ ನಾವು ಅದಕು ಇದಕು ಎದಕು**

(ಬೇಂದ್ರೆ: 'ನಾನು ಬಡವಿ' – "ನಾದಲೀಲೆ")

ನಾದರಚನೆಗೆ 17, 18 ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ.

(iii) ಪದ-ಅರ್ಥ ಮಾರ್ಗಾಂತರ

ಪದಗಳ ರೂಪಗಳನ್ನು ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯು ಮಾರ್ಗಾಂತರಗೊಳಿಸಿ ಬಳಸಬಹುದು. ಭಾಷೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಈಗ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಈ ಮಾರ್ಗಾಂತರವು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ ಇಡಿಯಾಗಿ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಬಳಕೆಯ ಕನ್ನಡದ ಪದರಚನೆಯ ನಡುವೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ತಪ್ಪಿದ ಪದಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು ಒಂದು ಬಗೆ.

19. **ಎನ್ನರಸ ಸುಮ್ಮನಿರಿ ಎಂದಳಾಕೆ**
(ಕೆ.ಎಸ್.ನ.: 'ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ' – "ಮೈಸೂರ ಮಲ್ಲಿಗೆ")

20. **ಲೋಕಾಲೋಕದೊಳೆನ್ನಂ ಪುಡುಕತಲೈತಂದು**
ಯಾಚಿಸುತಿಹುದೀ ಕವನಾಕೃತಿಯಂ ಪಕ್ಷಿಯವೋಲಿಂದು (ಕುವೆಂಪು: 'ಪಕ್ಷಿ')

ಎನ್ನ (19), ಎನ್ನಂ, ಪುಡುಕು, ಐತಂದು, ವೋಲ್ (20) ರೂಪಗಳು ಮೇಲಿನ ಮಾತಿಗೆ ನಿದರ್ಶನಗಳು.

ಇಡಿಯಾಗಿ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಬಳಕೆ ತಪ್ಪಿದ ಭಾಷಾಪ್ರಭೇದವೊಂದಕ್ಕೆ, ಇಲ್ಲವೇ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ಭಾಷಾಪ್ರಭೇದವೊಂದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಷಡಕ್ಷರಿ ಆಗಿನ ಜನರ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿದ್ದ ನಡುಗನ್ನಡವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲು ಉದ್ಯುಕ್ತನಾದ. ಇದು ಇಡಿಯಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬಳಕೆ ತಪ್ಪಿದ ಪ್ರಭೇದಕ್ಕೆ ದಾಟಿದುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಾದರಿ. ಇನ್ನೊಂದು ನಿದರ್ಶನ:

21. **ಚಲಿಸಿದುವು ವಿವಿಧ ವರ್ಣಾಗ್ನಿಯ ತರಂಗಗಳ್**
ಶರಧಿನಾಭಿಯಿನೇಳ್ದುವೈರಾವಂತಗಳೇಳ್
(ಕುವೆಂಪು: 'ಅಭಿಷೇಕ ವಿರಾಟ್ ದರ್ಶನಂ– "ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ")

ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಜನಾಂತ ರೂಪ ಹಾಗೂ 'ಯಿನ್' ಎಂಬ ತೃತೀಯಾ (ಪಂಚಮೀ?) ವಿಭಕ್ತಿ ರೂಪ ಹಾಗೂ 'ಏಳ್ದು' ಎಂಬ ಕ್ರಿಯಾರೂಪಗಳು. 'ಏಳ್' ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಕಂಡಂತೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದರೆ ಏನಾಗುತ್ತದೆ ನೋಡೋಣ:

21.ಅ. **ಚಲಿಸಿದುವು ವಿವಿಧ ವರ್ಣಾಗ್ನಿಯ ತರಂಗಗಳು**
ಶರಧಿನಾಭಿಯಿಂದೆದ್ದುವೈರಾವಂತಗಳೇಳು

21.ಅ. ಎರಡನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತ್ರೆಯ ಕಾಲ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಈ ಕೃತಿಯ ಛಂದಸ್ಸಿನ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾರ್ಪಾಟನಿಂದ ತೋರುವುದಿಷ್ಟು: ಕವಿ ಹಳಗನ್ನಡದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಯೋಜಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ–ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಅಲ್ಲಿ–ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಇಡಿಯಾದ ರೂಪಪಲ್ಲಟಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಲಭಿಸುತ್ತವೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದೂ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಬಾರದೆ ಉಳಿದ ಭಾಷಾಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು, ಇಡಿಯಾಗಿ ಬಳಸುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿ.

ಜಿ.ಪಿ.ರಾಜರತ್ನಂ "ರತ್ನನ ಪದಗಳು" ಕೃತಿಯ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗ ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ. ಆಡುಮಾತಿನ ರೂಪಗಳನ್ನು ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಬಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ:

22. **ಅಗಲೆಲ್ಲ ಬೆವರ್ ಅರ್ಸಿ**
ತಂದದ್ರಲ್ಲ್ ಒಸಿ ಮುರ್ಸಿ
ಸಂಜೇಲಿ ವುಳಿ ಯೆಂಡ ಕೊಂಚ
ಯೀರ್ತ ಮೈ ಝುಂ ಅಂದ್ರೆ
ವಾಸ್ನೆ ಘಂ ಘಂ ಅಂದ್ರೆ
ತುಂಭೋಯ್ತು ರತ್ನನ್ ಪರ್ಪಂಚ!

(ರಾಜರತ್ನಂ: 'ರತ್ನನ್ ಪರ್ಪಂಚ' – "ರತ್ನನ ಪದಗಳು")

ಈ ಸಾಲುಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿನ ಪದಕೋಶದಿಂದ ಪದಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಬಳಸಿರುವುದೊಂದೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಲ್ಲ. ಆಡುಮಾತಿನ ಧ್ವನಿಯೋಜನೆಯನ್ನೂ, ಧ್ವನಿಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪದದ ಎರಡನೆಯ ಸ್ವರವನ್ನು ಉಚ್ಚಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಬಿಡುವುದು ಕನ್ನಡದ ಆಡುಮಾತಿನ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ. ಇದು ಐಚ್ಛಿಕ ನಿಯಮ. [ವಾಸನೆ>ವಾಸ್ನೆ]; ಅಲ್ಲದೆ ಪದಾದಿಯ 'ಹ'ವನ್ನು ಕೈಬಿಡುವ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಉಪಭಾಷಾ ನಿಯಮವೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪದಾದಿಯಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಸ್ವರಗಳನ್ನು (ಉ,ಇ) ಅರೆವ್ಯಂಜನಗಳ (ವ್,ಯ್) ಜತೆಗೆ ಉಚ್ಚರಿಸುವ ನಿಯಮವೂ ಇದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ವಿವರಗಳು ಈ ಉಲ್ಲೇಖದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗದ ಆದರೆ ಜನಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಭೇದವೊಂದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ.

ಪದಕೋಶದ ಮಾರ್ಗಾಂತರದ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಬಗೆಯನ್ನು ನಾವೀಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನಿತ್ಯದ ಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪದರಚನಾನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಸಾಧುವಾಗಿ ತೋರಿದರೂ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತಗೊಳ್ಳದ ಪದರೂಪಗಳನ್ನು ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತವೆ. 'ಅರಾತಿ ಸಾಧನ ಪಯೋನಿಧಿ', 'ಅಂಬಕ ಚಕೋರಕ', 'ಅಗ್ನಿ ಹಂಸ', 'ನಗೀನವಿಲು' ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ನಾಮಪದಗಳೆರಡನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಹೊಸ ನಾಮಪದವನ್ನು ರಚಿಸುವ ನಿಯಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಒಳರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಆ ನಿಯಮದ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆಗೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕವಿತೆ ಆ ಉಳಿದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪದ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ನವಪದರಚನೆ ಎನ್ನೋಣ. ನವಪದರಚನೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಅರಿಯುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ.

ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನೀಕರಣವೆಂಬ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದಾಗಿ ನವಪದರಚನೆ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. 'ಉಗಿಬಂಡಿ', 'ಸೀಮೆಸುಣ್ಣ', 'ಅಣುಬಾಂಬು', 'ಶೀತಲಸಮರ', 'ಗಣಕಯಂತ್ರ', 'ಶ್ವೇತಪತ್ರ' ಮುಂತಾದ ರಚನೆಗಳು ಹೀಗೆ ಕೆಲವು ದಶಕಗಳಿಂದೀಚೆಗಷ್ಟೇ

ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದವು ತಾನೆ? ಹಾಗಿದ್ದರೆ ನವಪದರಚನೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನಾಗಿ ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ಹೇಳಲು ಏನು ಕಾರಣವಿದೆ? ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರಗಳು ಹಲವಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾದುದೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ನವಪದರಚನೆಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡ ಮೇಲೆ ಸಂದರ್ಭಮುಕ್ತವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ; ಸ್ವಯಂಚಾಲಿತ ಬಳಕೆಯಾಗಲು ಆ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯ ನವಪದರಚನೆಗಳಿಗೆ ಈ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ ಕಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯ.[14] ಏಕೆಂದರೆ ಈ ರಚನೆಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂದರ್ಭಬದ್ಧ. ಈ ರಚನೆಗಳ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗುತ್ತವೆ.

ಪದಕೋಶದ ಮಾರ್ಗಾಂತರದ ಉದ್ದೇಶ ಕೇವಲ ನಾವೀನ್ಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಈ ಮಾರ್ಗಾಂತರದಿಂದ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಅಧಿಕಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ಪದರೂಪಗಳಿಗೆ ಬಳಕೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಬಂದೊದಗಿರುವ ಸವೆತವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪದಕೋಶದ ಮಾರ್ಗಾಂತರವೊಂದು ಮುಖ್ಯತಂತ್ರವಾಗಿ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಪದರೂಪಗಳ ನಾವೀನ್ಯ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಅರ್ಥಸಂಬಂಧಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಪದಗಳ ಹೊಸ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಅರ್ಥದ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆಯೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಶಿಲಾಲತೆ' (ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ) ಎಂಬ ರಚನೆಯನ್ನು ನಿದರ್ಶನವನ್ನಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ. ಎರಡು ನಾಮಪದಗಳ ಈ ಜೋಡಣೆ ಒಂದು ಸಹಜ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಲತಾ>ಲತೆ ಆದಂತೆ ಶಿಲಾ>ಶಿಲೆ ಆಗಿಲ್ಲ. ಇದೂ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಶಿರ(ಕೇಂದ್ರ) ಯಾವುದು? ಭಾಷೆಯ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ 'ಲತೆ'ಯೇ ಶಿರ. 'ಶಿಲಾ' ಎಂಬುದು 'ಲತೆ'ಗೆ ವಿಶೇಷಣವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಬೇಕು. 'ಶಿಲೆಯಂತಿರುವ ಲತೆ', 'ಶಿಲೆಯಾಗಿರುವ ಲತೆ', 'ಶಿಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಲತೆ'–ಹೀಗೆ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯದು ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡು 'ಲತೆ'ಯ ಲಕ್ಷಣಸಮುಚ್ಚಯವನ್ನು ಪಡೆದ 'ಶಿಲೆ'ಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಣೆಗಳು ಕೇವಲ ಕಸರತ್ತುಗಳಲ್ಲ. ಪದಮಾರ್ಗಾಂತರವು ತೆರೆದಿಡುವ ಅವಕಾಶಗಳ ಪರಿಚಯಕ್ಕಾಗಿ ಈ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾಯಿತು.

(iV) ರಾಚನಿಕ ಮಾರ್ಗಾಂತರ

ಈ ವಲಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ದೊಡ್ಡದು. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸಿ ಒಂದೆರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪರಿಚಯಿಸಲಾಗುವುದು.

23. **ಕೂಗುತಿವೆ ಕಲ್ಲು**
ಕಿವಿವೆತ್ತ ಕಿವುಡರಿರ ಕೇಳಿ ಆ ಸೊಲ್ಲು
(ಕುವೆಂಪು: 'ಶಿಲಾಭೇರಿ– "ಕೋಗಿಲೆ ಮತ್ತು ಸೋವಿಯತ್ ರಷ್ಯ")

24. **ಅಗೆದಾಗ ನಕ್ಕದ್ದು ನುಣುಪು ಕುಂಕುಮಭೂಮಿ**
(ಕೆ.ಎಸ್.ನ: "ಕುಂಕುಮ ಭೂಮಿ" – "ತೆರೆದ ಬಾಗಿಲು")

23, 24ರಲ್ಲಿ ರಾಚನಿಕ ಮಾರ್ಗಾಂತರದ ಒಂದು ಬಗೆ ಇದೆ. 'ಕಲ್ಲು' ವಾಕ್ಯದ ಕರ್ತೃ ಆದಾಗ, ಕನ್ನಡ ವ್ಯಾಕರಚನೆಯ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ನಿಯಮದ ಪ್ರಕಾರ 'ಕೂಗು' ಕ್ರಿಯಾಪದ ಬರಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ 'ಕೂಗು'ವುದು ಚೇತನವುಳ್ಳ ಸಂಗತಿ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ 'ಕಲ್ಲು' ಮತ್ತು 'ಕೂಗು'ಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಒಂದು ಮಾರ್ಗಾಂತರ ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ವಾಕ್ಯವೂ ಅಸಂಗತವೆಂಬಂತೆ ತೋರುವುದು. ಮೊದಲು 'ಕಿವುಡು'ತನವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿ ಅನಂತರ ಅವರನ್ನು 'ಕೇಳಿ'ಸಿಕೊಳ್ಳಿ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ/ಕೇಳುವಾಗ ಈ ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ಎಚ್ಚರವಹಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಸಾಲುಗಳ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಈ ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳೇ ಕಾರಣ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

24ರಲ್ಲಿ 'ನಗು'ವ ಕ್ರಿಯಾಪದ 'ಭೂಮಿ' ಕರ್ತೃವಿನೊಡನೆ ಬಂದಿದೆ. ಇದೂ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಬಗೆಯ ರಾಚನಿಕ ಮಾರ್ಗಾಂತರ. 'ಕುಂಕುಮ ಭೂಮಿ' ಎಂಬ ನವಪದದ ರಚನೆಯಿದ್ದರೂ 'ನಗು'ವಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಆರೋಪಿತ. ಹಾಗಾಗಿ ಮಾರ್ಗಾಂತರ. ಇಂಥ ರಾಚನಿಕ ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳು ಪಾರದರ್ಶಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಓದುಗ/ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮವಷ್ಟೇ ಲಭ್ಯ. ಅವುಗಳ ನಿಯಮಗಳ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಹರಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಈ ರಾಚನಿಕ ಮಾರ್ಗಾಂತರವುಳ್ಳ ರಚನೆಗಳು ಹೊಸತಾಗಿ, ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿ ತೋರುವುದು ಸಾಧ್ಯ; ಆದರೆ ವ್ಯಾಕರಣಬದ್ಧವಲ್ಲವೆಂದು ತಳ್ಳಿಹಾಕುವಂತಹ ರಚನೆಗಳಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ನಿದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಇದನ್ನು ಅರಿಯಲು ಯತ್ನಿಸಬಹುದು.

28. **ಬಿಡುಗಡೆಯ ಸಮಯದೊಳು**
ರುಚಿಸಲಾರದು ಅದಕೆ ಬಾಳಕನಸಿನ ಜಾಲ

(ಮಾಸ್ತಿ: 'ಜೀವರೇಶಿಮೆಯ ಹುಳು)

ಸರಳ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ವಾಕ್ಯ 'ಅದಕೆ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಸಮಯದೊಳು ಬಾಳಕನಸಿನ ಜಾಲ ರುಚಿಸಲಾರದು', ಈ ಅನುಕ್ರಮಣಿಯ ಪಲ್ಲಟಕ್ಕೆ ಮಿತಿಗಳಿವೆ. ಉದಾ.ಗೆ 'ಅದಕೆ'–ಈ ಪದವನ್ನು 'ಬಿಡುಗಡೆಯ' ಮತ್ತು 'ಸಮಯದೊಳು' ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಇರಿಸಿ ಪಲ್ಲಟಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ನಮಗೆ ದೊರಕುವುದು ಒಂದು ವ್ಯಾಕರಣಬದ್ಧವಲ್ಲದ ವಾಕ್ಯ. ಅಂತಹ ವಾಕ್ಯಗಳು, ರಚನೆಗಳು, ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಗೂ ಹೊರತು.

ಪದಾನುಕ್ರಮಣಿಯ ಪಲ್ಲಟ ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಸಾಧ್ಯ. 'ನೋಡ್ತೀನಿ ಅದೇನು ಮಾಡ್ತಿಯೋ ಅಂತ' ಎಂಬಂಥ ವಾಕ್ಯ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪಲ್ಲಟಗಳು ಅವಧಾರಣೆಗಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ಈ ಪಲ್ಲಟದಿಂದ ಅವಧಾರಣೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಂತಲೇ ಕ್ರಿಯಾಪದದಿಂದ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವುದು ಬಹಳ ಕಡೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

26. **ಹೋಗುವೆನು** ನಾ **ಹೋಗುವೆನು** ನಾ ನನ್ನ ಒಲುಮೆಯ ಗೂಡಿಗೆ

(ಕುವೆಂಪು: 'ಹೋಗುವೆನು ನಾ'– "ಪಕ್ಷಿಕಾಶಿ")

27. **ತಿದ್ದುತಿವೆ ತೆಂಗುಗರಿ ಬಾಚಣಿಗೆ**
ಇರುಳುಗಾಳಿಯ ಕುರುಳ

(ಕೆ.ಎಸ್. ನಿಸಾರ್ ಅಹಮದ್)

29. **ಆಡಿ ಬಾ ನನ ಕಂದ** ಅಂಗಾಲ ತೊಳದೇನು ("ಗರತಿಯ ಹಾಡು")

ಈ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಣೆ ಅನವಶ್ಯಕ. ಇಲ್ಲಿನ ರಾಚನಿಕ ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳಿಗೆ ಅವಧಾರಣೆಯೂ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯ ರಾಚನಿಕ ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಮಹತ್ವವೇನು? ಮತ್ತೆ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಮಾದರಿಯ ಉತ್ತರವೊಂದು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ. ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ಈ ರಾಚನಿಕ ಮಾರ್ಗಾಂತರ ಅನಿಯತ ಹಾಗೂ ಅಯೋಜಿತ. ಆದರೆ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ರಾಚನಿಕ ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳನ್ನು ಯೋಜಿತವಾಗಿ ಹಾಗೂ ನಿಯತವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಮೂಲಕ ಸೌಷ್ಠವವನ್ನು ಮತ್ತು ಬಂಧವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಈವರೆಗಿನ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು, ಅದರ ಶೈಲಿಯುನ್ನು ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯುನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಯಿತು. ಮಾರ್ಗಾಂತರವೆಂಬುದು ಒಂದು ಭಾಷಿಕ ಹಾಗೂ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದಲ್ಲವಾದರೂ, ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಬಳಕೆಯಾದಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ನಿಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ.

ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸಂಯೋಜನೆ

ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಈ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುವುದು. ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಾರೆಂಬ ಮಾತು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಕವಿಗಳಿಗೆ ಆಯ್ಕೆಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರುತ್ತದೆಂದೂ ಅದನ್ನು ಬಳಸುವ ಮೂಲಕ ಅವರ ಭಾಷೆಗೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಒದಗುವುದೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾಗಿ 'ಆಯ್ಕೆ' ಎಂದರೇನು, ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇನು, ಏತಕ್ಕಾಗಿ 'ಆಯ್ಕೆ' ಅವಶ್ಯಕ, ಎಂಬ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉತ್ತರವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತವೆ.

'ಆಯ್ಕೆ'ಯನ್ನು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಸ್ಥಾನವೊಂದು ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು

ನಿರ್ವಚಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಯ ಭಾಷಿಕ ಅಂಶಗಳ ಆವರ್ತನ ಕೋಷ್ಠಕಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಪ್ರಧಾನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕವಿಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು, ಬಣ್ಣಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿ ಅನಂತರ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಾದ ಮತ್ತು ಕಡಿಮೆ ಬಳಕೆಯಾದ ಬಣ್ಣಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಪತ್ತೆಮಾಡುವುದು. ಇದರಿಂದ ಆ ಕವಿಯ ಭಾಷಾರೂಪದ ಅನನ್ಯತೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆಂದು ವಾದಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮುದ್ದಣನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಷ್ಣು ಮತ್ತು ಶಿವ ಇವರ ವಿವಿಧ ನಾಮಧೇಯಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಮತ್ತು ಆವರ್ತನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಲೆಕ್ಕ ಹಾಕುವುದಾದರೆ ಆಗ ಕವಿಯ ಆಯ್ಕೆಯ ಸ್ವರೂಪ ತಿಳಿಯುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಇಂಥ ಸಾಂಖ್ಯಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕವಿಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರುವ ಒಲವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆಂದು ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಒಂದು ಶಾಖೆಯ ನಂಬಿಕೆ. 'ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ತಂತಾನೇ ಸಂಭವಿಸುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕೇ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ಪುರಾವೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವವರಿಗೆ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಈ ಭಾಷಿಕ ಸಂಗತಿ ಮುಖ್ಯ ಆಧಾರವಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಭಾಷಿಕ ಆವರ್ತನೆಗಳು, ಆಯ್ಕೆಗಳು ರಚಕರಿಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಅಯೋಜಿತವಾಗಿ ಘಟಿಸಿವೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಬೇಕಾದರೆ ಕೃತಿಯ ರಚನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬೇರೊಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ನೆಮ್ಮಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಶೈಲಿ ಅಥವಾ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಲೇ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಆಶಯವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿದರೆ ಆಗ ಶೈಲಿ ಎಚ್ಚರದ ಘಟನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನುಭವದ ಅಮೂರ್ತ ಭಾಷೇತರ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಲು ಕವಿಗಳು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದರೆ ಆಗ ಶೈಲಿ ಕೇವಲ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಪರಿಗಣಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಂತೆ ಶೈಲಿ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾದುದು ಯಾವುದೆಂಬ ಚರ್ಚೆ ಈ ಬರೆಹದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಮೀರಿದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿ ಎರಡು ವಾದಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಶೈಲಿಯನ್ನು ತಂತಾನೇ ಸಂಭವಿಸುವ ಆಯ್ಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ತೊಡಕಿದೆ. ಆವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಘಟಕದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದೇ ಆ ತೊಡಕಿನ ಒಂದು ಮುಖ. ಹುಚ್ಚುತನದಿಂದ ಯಾರಾದರೂ ಕವಿತೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ವ್ಯಂಜನಗಳ ಆವರ್ತನೆಯ ಕೋಷ್ಠಕವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸ್ವನ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆಯೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸುವುದಾದರೆ ಆಗ ಏನು ಹೇಳಲು ಬರುತ್ತದೆ? ಈ ಅಪಾಯದಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಘಟಕಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಾಗ ನಿಯೋಗಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇದೂ ಕೂಡ ಉಪಯುಕ್ತ ಮಾದರಿಯಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹೆಗಲು ಬದಲಿಸಿತು ಮಾತ್ರ. ನಿಯೋಗಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು

ಹೇಗೆ? ಎರಡು ಘಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ನಿಯೋಗಾತ್ಮಕತೆಯ ನಡುವೆ ತರತಮಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಹೇಗೆ?

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ತೊಡಕೆಂದರೆ ಆವರ್ತನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಭಾಷಿಕ ಅಂಶದ ನಿಯೋಗ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಆ ಅಂಶಗಳು ಬಳಕೆಯಾದ ಸಂದರ್ಭ, ಸಾನ್ನಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದರಿಂದ ಆಗಬಹುದಾದ ಅಪಾಯ. A ಎನ್ನುವ ಭಾಷಿಕ ಅಂಶ X-Y ಮತ್ತು P-Q ಎನ್ನುವ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳೋಣ. Aಯ ನಿಯೋಗ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕೂಡ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಆವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯಗಳೊಡನೆ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಸಾಂಖ್ಯಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದಂತೂ ದೂರದ ಮಾತು. ಚಿಕ್ಕ ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾದೀತು. ಆದರೆ ಚಿಕ್ಕಕವಿತೆಯೊಂದರಿಂದ ಶೈಲಿಯ ಸ್ವರೂಪ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವುದಿಲ್ಲವಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಭಾಷಿಕ ಅಂಶದ ಆವರ್ತನೆಯನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸಿ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುವ ವಿಧಾನ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದುದೆಂದು ಅನ್ನಿಸದು.

ಇಷ್ಟಾದರೂ ಭಾಷಿಕ ಅಂಶಗಳ ಆವರ್ತನೆಗೂ ಶೈಲಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ತಳ್ಳಿಹಾಕಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಸಾರಾಸಗಟು ವಿಧಾನಗಳಷ್ಟೇ ನಿರಾಕರಣೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ವಿಧಾನಗಳು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಶೈಲಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು, ಕೇವಲ ತಾರ್ಕಿಕ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒದಗಿಸಬಲ್ಲವು. ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಯಾವ ಕವಿಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವಷ್ಟು ಖಚಿತವಾಗಿ ಯಾವ ಕವಿಯ ಶೈಲಿ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ.[15] ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷಿಕ ಅಂಶಗಳ ಆವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾದ ಬೇರೆಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಆವರ್ತನೆಗಳು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಆಯ್ಕೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳು. ಕವಿಗಳ ಈ ಆಯ್ಕೆಗಳು ಅವರ ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಅದರ ಅರ್ಥವಲಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ, ಸೂಚಿಸುವ ಕೃತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ನೆರವಾಗುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಗಂಗಾಧರ ಚಿತ್ತಾಲರ 'ಹರಿವ ನೀರಿದು' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ, ಆ ಆಯ್ಕೆಯು ಹೇಗೆ ಕವಿತೆಯ ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕೃಷ್ಣಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ (1983) ಇವರು ತಮ್ಮ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಕವನದ ಪ್ರಾರಂಭ'ದಿಂದಲೂ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮೂರನೆಯ ಭಾಗದಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ.....ನಿಯೋಗಿರಹಿತ ವಾಕ್ಯಗಳು.... ಉಳಿದ ರಚನೆಗಳಿಗಿಂತ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಾಕ್ಯಗಳ ಅರ್ಥ; ವ್ಯಕ್ತಿ/ವಸ್ತುಗಳು ತಾವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬಹುದಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿವೆ ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಈ ಕವನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ನಿಯೋಗಿರಹಿತವಾದ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಟ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಹೆಚ್ಚಿನಭಾಗ ಪದಪ್ರೇರಿತ

ವಿಷಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ...... ಇಂಥ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಎಲ್ಲ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಗಳ ಸಾರಾಂಶವಿಷ್ಟೆ; ಈ ಎಲ್ಲ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯ ಕರ್ತೃಗಳು (ವ್ಯಕ್ತಿ/ವಸ್ತು) ತಮ್ಮಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿಸಲಸಾಧ್ಯವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿವೆ" (ಪು 9-16). ಈ ಉಲ್ಲೇಖದಿಂದ ಕೃತಿಯ ಭಾಷಿಕ ಆಯ್ಕೆಯ ಮಹತ್ವದ ಪರಿಚಯವಾಗುವುದು. ಈ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗದು. ಒಟ್ಟು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸನ್ನದ್ಧರಿರಬೇಕು.

ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಿಕ ಆಯ್ಕೆಗಳು ನಿಯೋಗಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತವೋ ಕೇವಲ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾಗಿರುತ್ತವೋ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಈ ಎರಡೂ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಕೋಶದಿಂದ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಯ್ಕೆಗಳು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಂದಲೂ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆಯಷ್ಟೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಇವರಿಬ್ಬರ ಭಾಷಿಕ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಪ್ರಯೋಗದ ಪ್ರಮಾಣ ಹೆಚ್ಚು; ಸಮಾಸಗಳ ಬಳಕೆಯಂತೂ ಖಂಡಿತಾ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಿಗಿಂತ ಅಧಿಕ. ಈ ವಿವರಣೆ ನಿಜವಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಭಾಮಿನೀಷಟ್ಪದಿ ಹಾಗೂ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಷ್ಟು ವಿವರಗಳಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸಂಬಂಧ ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ನಿಯೋಗಾತ್ಮಕವೇ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಆ ಭಾಷಿಕ ಆಯ್ಕೆಗಳು ಪೋಷಣೆ ನೀಡುವಂತಿದ್ದರೆ ಆಗ ಅದನ್ನು ನಿಯೋಗಾತ್ಮಕವೆಂದು ಸೂಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗೂ ಭಾಷಿಕ ಆಯ್ಕೆಗೂ ವಿರೋಧ ಏರ್ಪಡುವ ಸಂದರ್ಭವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ತಕ್ಕವಾಗಿವೆ.

ಸಂಘಟನೆ ಹಾಗೂ ಔಚಿತ್ಯ

ರುದ್ರಟನ ಪ್ರಕಾರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುಭಾವಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಸ್ವರಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ, ಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ವ್ಯಂಜನ ದ್ವಿತ್ವಗಳೂ, ಮೂರ್ಧನ್ಯ ವರ್ಣಗಳೂ ಇರುವ ರಚನೆ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ, ಅಸಮಾಸದ ಹ್ರಸ್ವಸ್ವರಾನುರೂಪತೆ ಇರುವ ರಚನೆ ವೀರಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಆನಂದವರ್ಧನನು 'ಸಂಘಟನೆ'ಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ ರುದ್ರಟಾದಿಗಳ ಈ ತರ್ಕವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೂಡ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷಿಕ ಆಯ್ಕೆಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾವಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ, ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ರಚನೆಯಲ್ಲಿನ ಭಾವಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಭಾಷಿಕ ಆಯ್ಕೆಗಳು ಪೂರಕ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೀಡಬಲ್ಲವು. ಹಾಗಾಗಿ ಭಾಷಿಕ ಆಯ್ಕೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುವ 'ಸಂಘಟನೆ'ಗೆ ಪೂರ್ವನಿರ್ಧಾರಿತವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಯಾ ರಚನೆಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಸಂಘಟನೆಯ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ

ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಳಸುತ್ತಿರುವ 'ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠ ಶೈಲಿ'. 'ಆಡುಮಾತಿನ ಶೈಲಿ', 'ಜಾನಪದ ಶೈಲಿ' ಮುಂತಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮರುವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ.

'ಔಚಿತ್ಯ'ವೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಬಹುವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಅರ್ಥವಿದೆ. ನಮಗಿಲ್ಲಿ 'ಆಯ್ಕೆಯ ಸೂಕ್ತತೆ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಷ್ಟೇ ಸಾಕು. ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿ ಈ ಸಂಬಂಧದ ವಿವರಣೆಗೆ ಹೋಗುವುದು ಸೂಕ್ತ. 'ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗೂ ಭಾಷಿಕ ಆಯ್ಕೆಗೂ ವಿರೋಧ ಏರ್ಪಡುವ ಸಂದರ್ಭವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ'. ಈ ವಿರೋಧವೇ ಅನೌಚಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ.[16] ಈ ವಿರೋಧವನ್ನೇ 'ಶೈಲಿಯ ಇಕ್ಕಟ್ಟು' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕವಿಯ ಅನುಭವದ್ರವ್ಯ ಹಾಗೂ ಅದರ ಭಾಷಿಕಶರೀರಗಳ ನಡುವೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗುವ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕುರಿತು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಕವಿಗಳೂ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರೂ ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿಯ ಮನೋಭೂಮಿಕೆಯ ಭಾರೀ ಹಚ್ಚಡದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವ ನಾಲ್ಕು ನೂಲು ಮಾತ್ರ ಕವಿತೆಯಾಗಿ ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವೆಂಬ ಮಾತು ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದದ್ದು ತಾನೆ? ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಈ 'ಶೈಲಿಯ ಇಕ್ಕಟ್ಟು' ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕವಿಯ ಪರವಾಗಿ ನಿಂತರೆ, 'ಅನೌಚಿತ್ಯ' ಅವನ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಶೈಲಿಯ ಅಪಜಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಕವಿಯ ಕಡೆಯಿಂದ ನೋಡಬೇಕೇ ಅಥವಾ ವಿಶ್ಲೇಷಕನ ಕಡೆಯಿಂದ ನೋಡಬೇಕೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಗೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಶೈಲಿಯ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು, ಭಾಷಿಕ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಆಧರಿಸಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಔಚಿತ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕೂಡ ನೆರವಿಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಆಯ್ಕೆ: ಮತ್ತೊಂದು ನಿಟ್ಟನಿಂದ

ರೊಮನ್ ಯಾಕೂಬ್‌ಸನ್ ಮಂಡಿಸಿದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಕುರಿತ ಖ್ಯಾತ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ ಮೂಲಕ ಈ ಭಾಗದ ವಿವರಣೆ ಮೊದಲಾಗುವುದು. "ಪೊಯೆಟಿಕ್ ಫಂಕ್ಷನ್ ಪ್ರೊಜೆಕ್ಟ್ಸ್ ದ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಲ್ ಆಫ್ ಈಕ್ವಲೆನ್ಸ್ ಫ್ರಂ ದ ಆಕ್ಸಿಸ್ ಆಫ್ ಸೆಲೆಕ್ಷನ್ ಇನ್‌ಟು ದ ಆಕ್ಸಿಸ್ ಆಫ್ ಕಾಂಬಿನೇಶನ್"(ಸೆಬೆಓಕ್ 1960:359). ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ ವಿವರಣೆಗೆ ಮೊದಲು ಒಂದೆರಡು ಮಾಹಿತಿಗಳು ಅವಶ್ಯ. ಯಾವುದೇ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಅದರ ಪದಗಳ ನಡುವೆ ವಾಕ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದವೂ ಭಾಷೆಯ ಪದಕೋಶದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪದಗಳೊಡನೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು, ನಿಯೋಗಾತ್ಮಕ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರೂಪಾವಳಿಯ ಸಂಬಂಧ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ವಾಕ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವೇ ಯಾಕೂಬ್‌ಸನ್ ಹೇಳುವ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಪಾತಳಿ. ರೂಪಾವಳಿಯ ಸಂಬಂಧವು ಆಯ್ಕೆಯ ಪಾತಳಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಈ ಎರಡೂ ಪಾತಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆಯ ಪಾತಳಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಮತೋಲನದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಸಂಯೋಜನೆಯ ಪಾತಳಿಗೆ ಪ್ರಕ್ಷೇಪಿಸುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ

ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಯಾಕೂಬ್‌ಸನ್. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ತುಂಬಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ನಿದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ ಸರಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ರೂಪಾವಳಿಯ ಸಂಬಂಧ

'ಮೋಡಗಳು ತೇಲುತ್ತಿವೆ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಇದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಘಟಕಗಳಿವೆ. 'ಮೋಡಗಳು' ಮತ್ತು 'ತೇಲುತ್ತಿವೆ', 'ದೋಣಿಗಳು ತೇಲುತ್ತಿವೆ', 'ವಿಮಾನಗಳು ತೇಲುತ್ತಿವೆ', 'ಹಕ್ಕಿಗಳು ತೇಲುತ್ತಿವೆ' ಎನ್ನುವ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲೂ 'ತೇಲುತ್ತಿವೆ' ಎನ್ನುವ ಘಟಕ ಹಾಗೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಆದರೆ ಮೊದಲ ಘಟಕ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಈ ನಾಲ್ಕು ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮೋಡ, ದೋಣಿ, ವಿಮಾನ, ಹಕ್ಕಿ ಎಂಬ ಘಟಕಗಳು ಒಂದೇ ರೂಪಾವಳಿಗೆ ಸೇರಿವೆ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರೂಪಾವಳಿಯ ಸಂಬಂಧ ಎಂದು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಂದೇ ರೂಪಾವಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಪದಗಳಿಂದ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ವಾಕ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ; ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಪದಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಮಾನತೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ವಾಕ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧ: 'ನದಿ ಹರಿಯುತ್ತಿದೆ' ಮತ್ತು 'ಹುಡುಗ ಅಳುತ್ತಾನೆ' ಎಂಬ ಎರಡು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಇಲ್ಲಿ 'ನದಿ' ಮತ್ತು 'ಹುಡುಗ' ಎಂಬ ಪದಗಳು ಒಂದೇ ರೂಪಾವಳಿಗೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. 'ನದಿ'ಪದ 'ಹರಿಯುತ್ತಿದೆ' ಪದದೊಡನೆ, 'ಹುಡುಗ' ಪದ 'ಅಳುತ್ತಾನೆ' ಪದದೊಡನೆ ಹೊಂದಿರುವ ರಾಚನಿಕ (ಅರ್ಥದ್ದಲ್ಲ) ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಾಕ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ವಾಕ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧದ ಒಂದು ನೆಲೆಯೆಂದರೆ 'ಕರ್ತೃ' ಮತ್ತು 'ಕ್ರಿಯಾಪದ'ಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಹೊಂದಿಕೆಯ ನಿಯಮ. ಲಿಂಗ, ವಚನ, ಪುರುಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಹೊಂದಿಕೆ ಇರಬೇಕೆಂಬುದು ಕನ್ನಡ ವಾಕ್ಯಗಳ ಒಂದು ನಿಯಮ.

ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಾವಳಿಯ ಸಂಬಂಧ ಹಾಗೂ ವಾಕ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಎರಡೂ ಸಂಬಂಧಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಸಂಪರ್ಕ. ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಉಂಟಾಗಬೇಕಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಸಂಪರ್ಕಗಳು ಒಂದು ವೇಳೆ ಉಂಟಾದರೂ ಅದು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಸಂಬಂಧಗಳ ನಡುವೆ ಯೋಜಿತ ಸಂಪರ್ಕವೊಂದು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು.

ಆಯ್ಕೆಯ ಪಾತಳಿಯ ವಿಧಾನಗಳು ಸಂಯೋಜನೆಯ ಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕ್ಷೇಪಗೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದರೇನು?

29. **ಗೂಡು ಗಿಡ ಬಿಟ್ಟು ಬುಡ ಕಿತ್ತು ನೀಲಿಗೆದ್ದಾಗ, ಪಕ್ಕ**
ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಸಿದ ಹೆಣ್ಣಾಗಿ ಪಕ್ಕ ಬಡಿದೊಂದು ಹಕ್ಕಿಯೇ.
ಕೊರೆವ ಇರುಳಲ್ಲಿ ಸುಟ್ಟ ಮರಳಲ್ಲಿ ಅಂಡಲೆದ ಮೂರ್ಖ
ಎದೆಯ ಲಾಯಕ್ಕೆ ಬಂದರಸುವಂತೆ ಕಣ್ಣಾದ ಚಿಕ್ಕಿಯೇ.

ಮಂಜು ಹೂವಾಗಿ ನಂಜು ಸಾವಾಗಿ ಗರಬಡಿದ ಚಿತ್ತ
ಪರಿಧಿ ಹಿಡಿದು ಪರಿಭ್ರಮಿಸಿದಂತೆ
ಮೊಣಕಾಲತನಕ ಜಗ್ಗಿದುಸುಬಲ್ಲಿ ಸೆಣಸಾಡಿ ವೃತ್ತ
ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಸೆಳೆದೆ ಭೂ ಕೇಂದ್ರದಂತೆ

(ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮ ; "ಸಂಗಾತಿಗೆ")

ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯ ಕಾಣುವ ಎಷ್ಟೊಂದು ಜೋಡಿಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ಗೂಡು, ಗಿಡ, ಬುಡ; ಬಿಟ್ಟು, ಕಿತ್ತು; ಇರುಳಲ್ಲಿ, ಮರಳಲ್ಲಿ; ಪಕ್ಕ, ಹಕ್ಕಿ, ಮೂರ್ಖ, ಚಿಕ್ಕಿ; ಮಂಜು, ನಂಜು; ಹೂವಾಗಿ, ಸಾವಾಗಿ; ಪರಿಧಿ, ಪರಿಭ್ರಮಿಸಿ, ಚಿತ್ತ, ವೃತ್ತ. ಈ ಪದಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯಗಳಿದ್ದರೂ ಕವಿ ಈ ಪದಗಳನ್ನೇ ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿರಲು, ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ಪದಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿರಲು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಇದನ್ನು 'ಬಂಧ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಗೆ ಈ 'ಬಂಧ' ಒದಗುವುದೇ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸಂಯೋಜನೆಗಳಿಂದಾಗಿ.

ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. 'ರಾಗಸಲಗ' ಎಂಬ ನವಪದ ರಚನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. 'ರಾಗ', ಮತ್ತು 'ಸಲಗ' ಪದಗಳ ಅರ್ಥವಲಯಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ರೂಪಕವೊಂದು ಮೈದಳೆಯುತ್ತದೆ. 'ರಾಗ'ದ ಬದಲು 'ನಾದ'ವೆಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದರೂ ಇಂಥದೇ ಒಂದು ರೂಪಕ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ 'ರಾಗ' ಮತ್ತು 'ಸಲಗ'ಗಳು ಸ್ವನಾವರ್ತನೆ (ಗ ಸ್ವನ)ಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. 'ನಾದ ಸಲಗ'ದಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ವನಾವರ್ತನೆ ಇಲ್ಲ (ಇನ್ನೊಂದು ಪೂರಕ ಅಂಶವೆಂದರೆ: ಈ ರೂಪಕ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ 'ಓಲಗ'ವೆಂಬ ಪದವೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು) ಅರ್ಥಸಾಹಚರ್ಯದಿಂದ ರೂಪಕ ಉಂಟಾದರೆ ಸ್ವನಾವರ್ತನೆಯಿಂದ ಸ್ವನಸಾಮ್ಯ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ ಕೇವಲ ರೂಪಕಗಳ ಕಡೆಗೆ ಓಲುವೆ ಹೊಂದಲಾರದು; ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಮಾಣದ ಸ್ವನಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸೀತು. ರೂಪಕ ಕವಿಗೆ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದರೆ ಸ್ವನಸಾಮ್ಯವು ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಈ ತುಯ್ತಗಳಿಂದಲೇ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಗೆ 'ಬಂಧ' ಒದಗುವುದು.

29ರ ಕೆಲವು ಸ್ವನಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಮಂಜು:ನಂಜು; ಹೂವಾಗಿ:ಸಾವಾಗಿ. ಕೇವಲ ಪ್ರಾಸಮಾತ್ರವಾಗಿರದೆ ಪದಗಳ ಅರ್ಥಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಈ ಸ್ವನಸಾಮ್ಯವು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ. 'ಪಕ್ಕ ಹೇಳಿಮಾಡಿಸಿದ' 'ಪಕ್ಕ ಬಡಿದೊಂದು' ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ಪಕ್ಕ'ದ ಆವರ್ತನೆ ಬೇರೆಯೇ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಅರ್ಥದ ಒತ್ತಡವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಕೇವಲ ನಾದಕ್ಕಾಗಿ ಕೂಡ ಸ್ವನಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ಕವಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು:

30. **ಮಾಣಿಕದಂತೊಪ್ಪಿದ ನೀ**
ಮಾಣಿ ಕರಂ ಕಟಿಯ ಚೆಲ್ವುವಡೆದೆಂಬನೆಗಂ

ಕ್ಷೋಣಿಯನಳೆಯಲ್ ಮುನ್ನ
ಕ್ಷೋಣಿಮನಂ ಏಷ್ಣು ತಾನೆ ವಾಮನನಾದಂ॥

(ನಾಗವರ್ಮ "ಕಾವ್ಯಾಲೋಕನ" 526)

30. ಜಾಣಿನ ಸ್ವನಸಾಮ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಾದರಿ. ಆದರೆ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ವನಸಾಮ್ಯ ಒಂದು ಸಾಧನವಾಗಿದ್ದು ಸಂಯೋಜನೆಯ ಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಸಾಹಚರ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆದು ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗುತ್ತಿರಬೇಕು. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಾಕೂಬ್‌ಸನ್‌ನ ಹೇಳಿಕೆಯ ಆಶಯ.

ಯಾಕೂಬ್‌ಸನ್‌ನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಿಂದ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಂಗತಿಗಳು ಹೊರಬೀಳುತ್ತವೆ. ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ವಾಕ್ಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅರ್ಥದ ಒಂದೊಂದು ಘಟಕವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನಲಾಗದು. ಐವತ್ತು ವಾಕ್ಯಗಳ ಬದಲು ಹತ್ತು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು (ಕಡಿಮೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ) ಹೇಳಿ ಅರ್ಥಚ್ಯುತಿ ಆಗದಂತೆ ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಭಾಷಿಕವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಸಹಜವಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಏಕಮುಖಿ ಹಾಗೂ ಸರಳರೇಖಾತ್ಮಕ. ವಾಕ್ಯದಿಂದ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವುದು. ಹತ್ತನೇ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಎರಡನೇ ವಾಕ್ಯದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಬೀಳುವುದು ಅಪರೂಪ; ಅನವಧಾನದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಮರಳಿ ಹಿಂದಿನ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾದೀತು. ಆದರೆ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹತ್ತು ವಾಕ್ಯಗಳಿರುವ ಕವಿತೆಗೆ ಪರ್ಯಾಯ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಅರ್ಥವನ್ನಷ್ಟೇ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಹತ್ತು ವಾಕ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಬಳಸುವುದಂತೂ ಖಂಡಿತಾ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆದಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿ ಬಹುಮುಖಿ. ಈಗ ಓದಿದ ಒಂದು ವಾಕ್ಯ ಮುಂದೆ ಕವಿತೆಯ ಯಾವುದೋ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಬಹುದು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಈ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಅರ್ಥಪುಷ್ಟಿ, ಅರ್ಥವಿಸ್ತಾರ, ಅರ್ಥವೈರುಧ್ಯ ಹೀಗೆ ಹಲವು. ಅಡಿಗರ 'ಭೂತ' ("ಭೂಮಿಗೀತ")ದ ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ.

31. **ಕಾಡುತ್ತಿದೆ ಭೂತಕಾಲದ ಭ್ರೂಣ ಗೂಢಗಳು,**

ಭೂತ–ಭ್ರೂಣದ ಸ್ವನಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಮೊದಲು ಗಮನಿಸೋಣ. ಈ ಸಾಲು ಇರುವ ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಭಾಗದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಸಾಲುಗಳಿವೆ.

31. **ನವಮಾಸವೂ ಕಾದ ಭ್ರೂಣರೂಪಿ–**
ಅಂತರ ಪಿಶಾಚಿ ಗುಡುಗಾಟ, ಸಿಡಿಲಿನ ಕಾಟ–
ಭೂತರೂಪಕ್ಕೆ ಮಳೆ ವರ್ತಮಾನ.

ಮತ್ತೆ ಭ್ರೂಣ ಮತ್ತು ಭೂತಗಳ ಅನುಕ್ರಮಣಿ 'ತಲೆಕೆಳಗಾಗಿ' ಬರುತ್ತವೆ. ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಮತ್ತೆ 31ಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಇದು ಕೇವಲ

32ನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೆಂದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. 32 ರಿಂದ 31ಕ್ಕೂ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಮೂಡುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ–

33. ಕಂಡೀತು ಗೆರೆಮಿರಿವ ಚಿನ್ನದದಿರು

33. ಹೊಳೆಯುವುದು ಹಠಾತ್ತನೊಂದೊಂದು ಚಿನ್ನದ ಗೆರೆ.

'ಚಿನ್ನದ ಗೆರೆ' ಹಾಗೂ 'ಗೆರೆ ಮಿರಿವ ಚಿನ್ನ' ಈ ಎರಡೂ ರಚನೆಗಳ ಸಾಮ್ಯ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದೇ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ಮೇಲಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡುವಾಗ ದೊಡ್ಡ ಕಾವ್ಯಗಳು ನನ್ನ ಗಮನದಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಕವಿತೆಯ ಬಿಡಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸಂಯೋಜನೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಈ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಇಡಿನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸಂಯೋಜನೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗುವ ಲಕ್ಷಣವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಛಂದಸ್ಸಿನ ವಲಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಯಾಕೂಬ್‌ಸನ್‌ನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಿಂದಾಗಿ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗೆ ದೊರಕುವ ಇನ್ನೊಂದು ಹೊರಚಾಚು ಮುಖ್ಯ. ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ವಾಕ್ಯ ಹಾಗೂ ವಾಕ್ಯವೃಂದಗಳಲ್ಲಿ ಪದಗಳ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ರೂಪಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗುವ ಸಂಭವ ಕಡಿಮೆ. ಗ್ರಹಿಕೆಗಾಗಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಯಾರದೋ ಭಾಷಣವನ್ನೋ, ವಾರ್ತಾಪತ್ರಿಕೆಗಳ ವರದಿಯನ್ನೋ, ಕೇಳುವುದು/ಓದುವುದು. ಇಂಥಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಗಮನವೆಲ್ಲ ಸಾರಾಂಶದ ಕಡೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸಂಯೋಜನೆ–ಇವೆರಡರಲ್ಲೂ ರೂಢಿಯು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ ಈ ರೂಢಿಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸಂಯೋಜನೆಯ ಕಡೆಗೂ ಓದುಗ/ಕೇಳುಗರ ಗಮನ ಹರಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿದ್ದ ಭಾಷೆ ಅರೆಪಾರದರ್ಶಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಾಚೆಗಿನದನ್ನು ಕಾಣಿಸುವಾಗಲೂ ತನ್ನ ಕಡೆಗೂ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯ ಈ ಸ್ವಾಕರ್ಷಣಗುಣ ಅದನ್ನು ಓದುವ ಯಾರ ಗಮನಕ್ಕಾದರೂ ಬರುವಂಥದು. ಎರಡು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನೀಗ ನೋಡೋಣ:

34. ಆವೆಡೆ ಹಂಸಿಗೀ ನಡೆಯೆ ಚೆಲ್ವೆನೆ ನೂಪುರದಿಂಚರಂ ಸ್ಮರಂ
ಜೀವೊಡೆದಂದಮಾಗೆ ಮೃದು ಪಾದತಳಂಗಳ ಕೆಂಪು ಕೂಡೆ ಕೆಂ
ದಾವರೆವೂಗಳಂ ಕೆದಱುವಂತಿರೆ ಕುಂತಳ ಸೌರಭಕ್ಕೆ ಭೃಂ
ಗಾವಳಿ ಮೇಲೆ ಪೀಲಿದಱಯಂತಿರೆ ಬಂದಳದೊಂದು ಲೀಲೆಯಿಂ

(ಪಂಪರಾಮಾಯಣ: 5, 93)

35. **ಕಾಡು ಮರಗಳ ಮಧ್ಯ**
ಮನೆ.
ಸಿಮೆಂಟು ಬಿರುಕಿನ
ಹುಲ್ಲು.
ಅಮೆರಿಕನ್ ಮಾರ್ಕೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ
ಹಚ್ಚಗೆ ಕೊಯ್ದ ಕೊತ್ತಂಬರಿ
ಸೊಪ್ಪು

(ರಾಮಾನುಜನ್: 'ಅದರಲ್ಲಿ ಇದು'– "ಹೊಕ್ಕುಳಲ್ಲಿ ಹೂವಿಲ್ಲ")

34ರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಚಹರೆಗಳು ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದು ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತಿದೆ. 35ರಲ್ಲಿ 34ರ ಅಲಂಕರಣಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಎಂದು ತಳ್ಳಿಹಾಕಲಾಗದು. ಅದರ ಭಿನ್ನತೆಯು ವಾಕ್ಯಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿದೆ. 35ರ ಮೂರೂ ವಾಕ್ಯಗಳ ಜೋಡಣೆಯೇ, ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಅದನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿಸಿದೆ. ಮೂರೂ ಒಂದೇ ರಾಚನಿಕ ಮಾದರಿಯ ವಾಕ್ಯಗಳು. ಹೀಗಾಗಿ ಅರ್ಥಸಾದೃಶ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತವೆ. 34ರ ವಾಕ್ಯಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯತೆಯಿದೆ.' 'ಚೆಲ್ವಿನೆ', 'ಅಂದಮಾಗೆ', 'ಕೆದಱುವಂತಿರೆ', 'ಅಟಱಯಂತಿರೆ' ಎಂದು ಕೊನೆಯಾಗುವ ವಾಕ್ಯಾಂಗಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳು. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಸರಣಿ ಮಾದರಿಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ನಡೆ	ಹಂಸಗಮನ
ನೂಪುರ	ಸ್ಮರಚಾಪದ ಜೇ ಸದ್ದು
ಪಾದತಳದ ಕೆಂಪು	ಕೆಂದಾವರೆ ಹೂ
ಕುಂತಳ	ಭೃಂಗಾವಳಿ

ಈ ಸಮಾಂತರತೆ ಎರಡನೆಯ ಕಾಲಂನಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಿಶೇಷ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ರೂಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 35ರಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಾಂತರತೆಗೆ ಯುಕ್ತ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇದೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಏನೇ ಇರಲಿ. ಇವೆರಡೂ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ಸ್ವಾಭಿಮುಖತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿವೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯಷ್ಟೇ ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ.

ಈ ರೀತಿ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ಹೊಸ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ **'ಮಹತ್ವ ಪ್ರದಾನ'** ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭಾಷಾಂಗಗಳು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಹೊಸ ಚಹರೆಗಳಿಗೆ 'ಮಹತ್ವ ಪ್ರದಾನ'ವೆಂಬ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಕಾರಣ. ಒಂದು ಸರಳ ನಿದರ್ಶನ:

36. **ಅಡಿಯ ಗೆಜ್ಜೆ ನಡುಗೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡುತ ಸುಗ್ಗಿ ಬರುತಿದೆ.**

(ಕುವೆಂಪು: "ಸುಗ್ಗಿ ಬರುತಿದೆ")

36ರಲ್ಲಿ 'ಡ' ಸ್ವನದ ಆವರ್ತನ ಕಿವಿಗೆ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ. 'ಡ' ಸ್ವನ, ಹೀಗಾಗಿ, 'ಮಹತ್ವಪ್ರದಾನ'ವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅದರ ಸ್ವನಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ, ಆವರ್ತನೆಯ ನೆರವಿನಿಂದ, ತರಲಾಗಿದೆ. ಇದು ವಿವರಣೆ ಮಾತ್ರ. ಏಕೆ 'ಡ'ಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಒದಗಿದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಸ್ವನ, ಸ್ವನಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಭಾಷೆಯ ಇತರ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಹತ್ವಪ್ರದಾನ ಸಾಧ್ಯ.

37. ....ಕತ್ತಲಿಗೆ
ಹತ್ತೆ ತಲೆ? ನೂರಾರೆ? ಅದು ಅಸಂಖ್ಯ:
ಕತ್ತರಿಸಿದರೆ ಬೆಳೆವ, ಬೆಳೆದು ಕತ್ತಿಗೆ ಬರುವ
ಅನಾದಿ; ಕೋದಂಡ ದಂಡವೂ ಹೀಗೆ ದಂಡ;

(ಅಡಿಗ: 'ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯ ದಿವಸ' – "ವರ್ಧಮಾನ")

37ರಲ್ಲಿ 'ಕತ್ತಲಿಗೆ', 'ಹತ್ತೆ', 'ಕತ್ತರಿಸಿದರೆ', 'ಕತ್ತಿಗೆ' ಎಂಬ ಪದಗಳ ರೂಪಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. 'ಕತ್ತಿಗೆ' ಎನ್ನುವಾಗ 'ಕತ್ತಿ+ಗೆ' ಹಾಗೂ 'ಕತ್ತು+ಇಗೆ' ಎಂಬ ಎರಡೂ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿ ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯ ಮಹತ್ವಪ್ರದಾನವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕೋದಂಡ', 'ದಂಡ', 'ದಂಡ' ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ದಂಡ' ಎರಡನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗದೆ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ 'ವ್ಯರ್ಥ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಪದರೂಪ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳೆರಡೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮಹತ್ವ ಪ್ರದಾನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ನಿದರ್ಶನ.

ಈ 'ಮಹತ್ವಪ್ರದಾನ'ದ ವಿವರಣೆ ನೀಡುತ್ತಲೇ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ ಇನ್ನೊಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. 'ಮಹತ್ವಪ್ರದಾನ'ದಿಂದ ಭಾಷಿಕ ಅಂಶಕ್ಕೆ ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ಕಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಿಡುಗಡೆ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಭಾಷಿಕ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಬಿಡುಗಡೆ ಒದಗುತ್ತದೋ ಅದರ 'ಮಹತ್ವ' ಗೋಚರವಾಗಲು, ಹೀಗೆ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯದ ಇತರ ಭಾಷಿಕ ಅಂಶಗಳು ವಿರುದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು **ಸ್ಥಗಿತಗೊಳಿಸವಿಕೆ** ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ಭಾಷಿಕ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಪ್ರದಾನವಾದಾಗ ಅದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಲು ಆ ಭಾಷಿಕ ಅಂಶದ ಪರಿಸರದ ಇತರ ಭಾಷಿಕಅಂಶಗಳು ತಮ್ಮ ಸಹಜ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸ್ಥಗಿತಗೊಳಿಸುವಿಕೆ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಬಣ್ಣಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಕ್ರಮದಿಂದ ಉದಾಹರಣೆ ನೀಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಒದಗಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ಅಸುಪಾಸಿನ ಬಣ್ಣಗಳ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವುದು; ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಗೊಳಿಸುವುದು ಒಂದು ಕ್ರಮತಾನೆ?[17] ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಜರುಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮಹತ್ವಪ್ರದಾನ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ ಸ್ಥಗಿತಗೊಳಿಸುವಿಕೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಆಯ್ಕೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಡುಗಡೆ ಇರುವಂತೆ ಬಂಧನವೂ ಇದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಮಹತ್ವಪ್ರದಾನ ಬಿಡುಗಡೆಯಂತೆ ಕಂಡರೆ ಸ್ಥಗಿತಗೊಳಿಸುವಿಕೆ ಬಂಧನವಾಗಿ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. 37ರ ಕೊನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ 'ಕೋದಂಡ ದಂಡವೂ ಹೀಗೆ ದಂಡ' ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ಕೋದಂಡ ದಂಡವೂ ಹೀಗೆ ವ್ಯರ್ಥ' ಎಂದಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಮಹತ್ವಪ್ರದಾನಕ್ಕಾಗಿ ಕೊನೆಯ ಪದದ ಆಯ್ಕೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು 'ದಂಡ'ಕ್ಕೆ ಮಿತಿಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಕಟ್ಟುಪಾಡು ಇಲ್ಲಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ: 'ವ್ಯರ್ಥ'ವೆಂಬ ಪದ ಬಳಸಿದ್ದರೆ, ಆಗ ಅದು ತನ್ನ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ 'ದಂಡ' ಬಳಸಿದ್ದರಿಂದ ಅದೀಗ ಹಿಂದಿನ ವಾಕ್ಯಭಾಗದ 'ಕೋದಂಡ ದಂಡ'ವೆಂಬ ಪದಗುಚ್ಛದೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಸ್ಥಗಿತಗೊಳ್ಳುವಿಕೆಯಿದೆ. ಮಹತ್ವಪ್ರಧಾನ ಹಾಗೂ ಸ್ಥಗಿತೀಕರಣಗಳು ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬಹುದಾದ ವಿರುದ್ಧ ನೆಲೆಗಳು.

ಇಡಿನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಈ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳ ತುಯ್ತದ ಪರಿಶೀಲನೆ ಸಾಧ್ಯ. ಸರಳ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಕವಿಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಗೆ ಯಾವ ಪ್ರಭೇದ (ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು) ಮಾದರಿಯಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಆಯ್ಕೆಯ ಅವಕಾಶ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಅವರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಆ ಮಾದರಿಗೇ ಬದ್ಧವಾಗುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳಿಲ್ಲದ ಕನ್ನಡದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಆಂಡಯ್ಯ ಆ ಮಾದರಿಗೇ ಬದ್ಧನೂ ಆದನಷ್ಟೆ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಭಾಷಾಪ್ರಭೇದವಲ್ಲದ ಹಳಗನ್ನಡ ರೂಪವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ಷಡಕ್ಷರಿಯ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯೆಲ್ಲವೂ ಆ ಭಾಷಾರೂಪಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವೂ ಆಯಿತು. ಈ ವಿವರಗಳಿಂದ ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆ ಆಗಿರದೆ ಒಂದೇ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಭಿನ್ನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು, ಭಿನ್ನ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಈಗಾಗಲೇ ವಿವರಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ಲಕ್ಷಣವೊಂದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅದರಲ್ಲೂ ಅರ್ಥಭಾರವುಳ್ಳ ಭಾಷಾಂಶಗಳು ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ತಂತಾನೇ ಇರುವುದರ ಬದಲು ರಚನೆಯ ಬೇರೊಂದು ಭಾಷಾಂಶದೊಡನೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಲಗ್ನತೆಯಿಂದಾಗಿ ಹೊಸ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಈ ಅಂಶ ಈಗಾಗಲೇ ಮೇಲಿನ ಹಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಲಗ್ನತೆ ನಿಕಟವೂ ಆಗಬಹುದು, ದೂರವೂ ಆಗಬಹುದು.

38. **ಮುಗಿಲ ಬಾಯ ಗಾಳಿ ಕೊಳಲ ಬೆಳಕ ಹಾಡ ಬೀರಿ**

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ: "ನಾದಲೀಲೆ")

ಎಂಬಲ್ಲಿ ಮುಗಿಲು-ಬಾಯಿ, ಗಾಳಿ-ಕೊಳಲು, ಬೆಳಕು-ಹಾಡು ಎಂಬ ಪದಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಂಲಗ್ನಗೊಂಡಿವೆ. ಮುಗಿಲು ಪದದ ಅರ್ಥಲಕ್ಷಣಗಳೀಗ ಬಾಯಿ ಪದದ

ಅರ್ಥಲಕ್ಷಣಗಳೊಡನೆ ಸಂಲಗ್ನಗೊಳ್ಳಬೇಕಷ್ಟೆ. ಹೀಗೆ ಭಾಷಾಂಶಗಳು ನಿಕಟವಾಗಿದ್ದಾಗ ಬರುವ ಸಂಲಗ್ನತೆ ಒಂದು ಮಾದರಿ.

ಆದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆವರ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಪದ, ಪದಗುಚ್ಛಗಳ ಮೂಲಕ, ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ದೂರವಿರುವ ಭಾಷಾಂಶಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಸಂಲಗ್ನತೆ ಸಾಧ್ಯ. ಸಂಲಗ್ನತೆಯಿಂದಾಗಿ ಓದುಗರು ಕವಿತೆಯ ಭಾಷಾಂಶಗಳಿಗೆ ನಿಘಂಟಿನ ಬಳಕೆಯ, ರೂಢಿಯ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನೀಡುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತರಾಗಿ ಉಳಿಯಲಾರರು. ಅಲ್ಲದೆ ಓದು ಏಕಮುಖವಾಗಿ ದಾಟದೆ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತ ಮುನ್ನಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿತೆಯ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಭಾಷಾಂಶವೊಂದು ಹಿಂದೆ ಎಲ್ಲೋ ಬಂದ ಭಾಷಾಂಶವೊಂದರ ಜತೆ ಸಂಲಗ್ನತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

ಸಂಲಗ್ನತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಧ್ವನಿಯ ಪ್ರಭೇದವೊಂದನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮ ಧ್ವನಿ ಎಂಬ ಧ್ವನಿಪ್ರಭೇದದಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಮೂಲ ಧ್ವನಿಯೆಂಬ ಉಪಪ್ರಭೇದವು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಸಂಲಗ್ನತೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಮೂಲ ಧ್ವನಿ"ಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂಶ(ಅರ್ಥವುಳ್ಳಂಥವು)ಗಳು ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಿಂದ, ಸಂಘಟನೆಯಿಂದ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಓದುಗರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯಿಸುತ್ತವೆ. ಇದು ಸಾಧಿತವಾಗಲು ಸಂಲಗ್ನತೆ ಒಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

39. **ಮೇಲೊಂದು ಗರುಡ ಹಾರುತಿಹುದು**
ಕೆಳಗದರ ನೆರಳು ಓಡುತಿಹುದು
ಅದಕೆ ಆದರಿಟ್ಟೆ ಹಾದಿ
ಇದಕೊ ಹರಿದತ್ತ ಬೀದಿ.
ಇದ ನೋಡಿ ನಾನು ನೆನೆವೆ ನಿಂದು–
ಇಂಥ ನೆಳಲೇನು ಗಾಂಧಿಯೆಂದು!
ಹರಿದತ್ತ ಹರಿಯ ಚಿತ್ತ
ಈ ಧೀರ ನಡೆವನತ್ತ.

(ಪು.ತಿ.ನ: 'ನೆರಳು'– "ಗಣೇಶ ದರ್ಶನ")

39ರಲ್ಲಿ 'ಹರಿದತ್ತ' ಎಂಬ ಪುಂಜ ಎರಡು ಬಾರಿ ಬರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಓದಿನಿಂದ ಅದನ್ನು 'ಹರಿದ+ಅತ್ತ' ಮತ್ತು 'ಹರಿ+ದತ್ತ' ಎಂದು ಬಿಡಿಸಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಇದು ಮೊದಲ ಬಾರಿ ಬಂದಾಗ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ 'ಹರಿದ+ಅತ್ತ' ಎಂದಷ್ಟೇ ಮಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೊಂದಿದೆ. ಮೊದಲ ಚರಣದಲ್ಲಿ ನಾವು 'ಹರಿ+ದತ್ತ (ಹರಿಯು ಕೊಟ್ಟದ್ದು) ಎಂದು ಓದಿದ್ದು ಕೂಡ ಮಧ್ಯದ ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಾಕರಣೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ನೆರಳಿಗೆ ಹಾದಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ತಾನೇ ಹಾದಿಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಎರಡನೆಯ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆ

ನಿರಾಕರಣೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ. ಸಂಲಗ್ನತೆಯಿಂದಾಗಿ 'ಹರಿದತ್ತ' ಎಂಬ ಪದಪುಂಜ ನಮಗೆ ಕವಿತೆಯ ಮುಖ್ಯ ಧಾಟಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವಂತಾಗಿದೆ.

ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈವರೆಗೆ ವಿವರಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಲಕ್ಷಣ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನೇ ಶೈಲಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಇಷ್ಟು ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ಮೇಲೆ ಎಚ್ಚರದ ಸಂಗತಿಯೊಂದರ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಲೇ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಶೈಲಿಲಕ್ಷಣಗಳಾದ ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಭಾಷೆಗೆ ಒದಗುವಷ್ಟರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯತ್ವ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಖಂಡಿತಾ ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯತ್ವ ಇರುತ್ತದೋ ಅಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಗೆ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಬಂದೊದಗುತ್ತವೆ, ಅಲ್ಲಿ ಇವು ಮೂಡಿರುತ್ತವೆ ಎಂದಷ್ಟೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಾವ್ಯತ್ವದ ಸೂಚಕಗಳೇ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯತ್ವದ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲ. ಹೊಗೆ ಇರುವಲ್ಲಿ ಬೆಂಕಿ ಇರಬಹುದು. ಹೊಗೆ ಬೆಂಕಿಯ ಸೂಚಕ, ಆದರೆ ಅದು ಬೆಂಕಿಗೆ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಶೈಲಿಯ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಉಕ್ತಿಗೆ ಕಾವ್ಯತ್ವ ಒದಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತು ಮುಖ್ಯ... ಏಕೆಂದರೆ ಈ ತಿರುವು ಮುರುವು ನಂಬಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಅಸಂಖ್ಯ ಹುಸಿಕವಿತೆಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಗೈರುಹಾಜರಾಗಿರುವುದು ಕಾವ್ಯತ್ವವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕರಗಳು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ತೋರಿಸಲಾರವು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ಉಕ್ತಿ ಹೇಗೆ ಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಬಲ್ಲುವು. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಅನುಚರ ಪರಿಕರಗಳು ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಯೋಗ:

ಉಡುಗಣವೇಷ್ಟಿತ
ಚಂದ್ರ ಸುಶೋಭಿತ
ದಿವ್ಯಾಂಬರ ಸಂಚಾರಿ
ಕಣ್ಣ ನೀರಿನಲಿ
ಮಣ್ಣ ಧೂಳಿನಲಿ
ಹೊರಳುತ್ತಿರುವರ ಸಹಚಾರಿ

ಕೋಟಿ ಸೂರ್ಯಕರ
ತೇಜಃ ಪುಂಜತರ
ವಿದ್ಯುದ್ರಾಜಿತ ರಥಗಾಮಿ
ಉಳುತಿಹ ರೈತನ
ನೇಗಿಲ ಸಾಲಿನ
ಮಣ್ಣಿನ ರೇಖಾ ಪಥಗಾಮಿ

ಬಾಂದಳ ಚುಂಬಿತ
ಶುಭ್ರ ಹಿಮಾವೃತ
ತುಂಗಶೃಂಗದಲಿ ಗೃಹವಾಸಿ

ದೀನ ಅನಾಥರ
ದುಃಖಿ ದರಿದ್ರರ
ಮುರುಕು ಗುಡಿಸಲಲಿ ಉಪವಾಸಿ

(ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ: 'ಅಲ್ಲಿ-ಇಲ್ಲಿ' – "ಸಾಮಗಾನ")

ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಆರು ವಾಕ್ಯಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ A,B,C,D,E ಮತ್ತು F ಎನ್ನೋಣ. ಈ ವಾಕ್ಯಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಕರ್ತೃ ಯಾರೆಂಬುದು ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರಗೆ ಗೋಚರವಾಗದೇ ಇರುವುದು. ಆರು ವಾಕ್ಯಗಳ ಕೊನೆಯ ಪದಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿವೆ. ಸಂಚಾರಿ, ಸಹಚಾರಿ, ರಥಗಾಮಿ, ಪಥಗಾಮಿ, ಗೃಹವಾಸಿ, ಉಪವಾಸಿ, ಈ ಆರರ ರಚನೆ ಕೂಡ ಸಮಾನವಾಗಿದ್ದು 'ಏನೋ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮಾಡುವವನು' ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಕರ್ತೃವನ್ನು ಹೇಳದೇ ಉಳಿಸಲು ಈ ಪದಗಳ, ಈ ರೂಪದ ಬಳಕೆ ನೆರವಿಗೆ ಬಂದಿದೆ.

ಒಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ AB, CD ಮತ್ತು EF ಎಂಬ ಗುಂಪುಗಳಿದ್ದು ಅವುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿವೆ. A, C ಮತ್ತು E ಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆ ಇದ್ದು B, D ಮತ್ತು F ಗಳ ನಡುವೆ ಸಮಾನತೆ ಇದೆ. ಇನ್ನು ಪ್ರತಿ ವಾಕ್ಯವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಾಕ್ಯವೂ ಸಮಾನ ರಾಚನಿಕ ಲಕ್ಷಣ ಪಡೆದಿರುವುದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಆ ರಚನೆಯನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಹೀಗೆನ್ನೋಣ:

X—Y—Z

Z ಎನ್ನುವುದು ವಾಕ್ಯದ ಶಿರವಾಗಿದ್ದು, X ಮತ್ತು Y ಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲೂ Zನ ಬಗೆಗೆ ಮಾಹಿತಿ ನೀಡುವಂತಿವೆ. ಉದಾ:ಗೆ

ಉಡುಗಣವೇಷ್ಟಿತ (X) ಚಂದ್ರಸುಶೋಭಿತ (Y)–ದಿವ್ಯಾಂಬರ ಸಂಚಾರಿ (Z)

ಇನ್ನೂ ಒಳಗಿಳಿದು ನೋಡಿದರೆ ಪ್ರತಿವಾಕ್ಯದಲ್ಲೂ X ಮತ್ತು Y ಘಟಕಗಳೇ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಣ್ಣ ನೀರಿನಲಿ	ಮಣ್ಣಧೂಳಿನಲಿ
ದೀನ ಅನಾಥರ	ದುಃಖಿದರಿದ್ರರ
ಬಾಂದಳ ಚುಂಬಿತ	ಶುಭ್ರ ಹಿಮಾವೃತ

ಈ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಗಳ ಸಂಬಂಧ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಕ್ರಮ ಕೂಡ ಗಮನಾರ್ಹ. ಮೊದಲ ಎರಡು ಚರಣಗಳ ಮೊದಲ ವಾಕ್ಯಗಳು ಇಡಿಯಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿವೆ. ಎರಡನೆಯ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷಣಭಾಗ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿದ್ದು ರಚನೆಯ ಶಿರ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿದೆ:

ಕಣ್ಣನೀರಿನಲಿ ಮಣ್ಣಧೂಳಿನಲಿ ಹೊರಳುತ್ತಿರುವರ –ಕನ್ನಡ
ಸಹಚಾರಿ –ಸಂಸ್ಕೃತ

ಮೂರನೆಯ ಚರಣದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಸಂಬಂಧ ನಿಯಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ, ಮೊದಲ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಬಾಂದಳ ಚುಂಬಿತ' ಎಂಬ ರಚನೆ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಗಳ ಜೋಡಣೆಯಾಗಿದೆ. (ಬಾಂದಳ:ಕನ್ನಡ) ಎರಡನೆಯ ವಾಕ್ಯದ ವಿಶೇಷಣದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿದೆ. ನಾಮಪದಗಳಾಗಿ 'ದೀನ ಅನಾಥ' ಮತ್ತು 'ದುಃಖಿ ದರಿದ್ರ' ಪದಗುಚ್ಛಗಳು ಷಷ್ಠೀ ವಿಭಕ್ತಿ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ.

1. ಚರಣ ಸಂ+[ಕನ್ನಡ ವಿಶೇಷಣ+ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಿರ]
2. ಚರಣ ಸಂ+[ಕನ್ನಡ ವಿಶೇಷಣ+ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಿರ]
3. ಚರಣ [ಕನ್ನಡ +ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಶೇಷಣ+ ಸಂ.ಶಿರ]+
[ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಶೇಷಣ+ ಸಂ.ಶಿರ]

ಇಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಶಿರ ವಿಶೇಷಣದಲ್ಲಿದೆ.

ಈ ಜೋಡಣೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತುವಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತವೆ, 'ಕಾಣದ' ಕರ್ತೃ ಎರಡೂ ಕಡೆ ಇದ್ದರೂ, ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರದೆ ಒಂದೇ ಚೈತನ್ಯವೆಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಅಥವಾ ಅಂಥ ಸೂಚನೆಗೆ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗ ದಿಕ್ಕು ತೋರಿಸುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಕಥನ ಶೈಲಿ

ಸಾಹಿತ್ಯಶೈಲಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ದೊರಕಿ ಗದ್ಯಕಥಾನಕಗಳ, ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾದ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳ ತುಟಿಸೇವೆ ಮಾತ್ರ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಕಥನಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಔಚಿತ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಳಸಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯು, ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಸ್ವಭಾವ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವಾಗಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ವಿವರಗಳಿಂದಷ್ಟೇ ಕಥನಶೈಲಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದು ತಪ್ಪು ಎಂದೇನಲ್ಲ. ಇಷ್ಟೇ ಸಾಲದು ಎಂದಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ತಕರಾರು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಥನಶೈಲಿಯನ್ನು 'ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ' 'ಕಾವ್ಯಮಯ' ಎಂದೂ ಬಣ್ಣಿಸುವುದುಂಟು. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅದು ಕಥನಶೈಲಿಯ ಗುಣ, ಸಾಧನೆ ಎಂಬ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಥನಶೈಲಿ ಏಕೆ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ/ ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಏಕೆ ಅದು ಗುಣವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳು ಸರಳವಾಗಿಲ್ಲ.

ಕಥನವೆಂಬ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುಗರು (ಕಥಕ) ಮತ್ತು ಕೇಳುಗರು ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಇದ್ದು, ಕಥನಗೊಳ್ಳುವ ಕಥೆಯೊಂದು ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಥನಶೈಲಿಯನ್ನು ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳೂ ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧದ ವಿವಿಧ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ನೋಡೋಣ.

1. ಕಥಕರು ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು.
2. ಕಥಕರು ಅನ್ಯರ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು.
3. ಕೇಳುಗರು ಕಥಕರ ಎದುರಿಗೇ ಇರುವುದು.
4. ಕೇಳುಗರು ಕಾಲದೇಶಗಳಿಂದ ಕಥಕರಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದು.
5. ಕಥಕರು ಕೇಳುಗರ ನಡುವೆ ಗ್ರಂಥವು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರುವುದು.
6. ಕಥಕರು ಕಥೆಯನ್ನು 'ಕಂಡಂತೆ' ಹೇಳುವುದು.
7. ಕಥಕರು ಕಥೆಯನ್ನು ಬೇರೆಯವರಿಂದ ತಾವು 'ಕೇಳಿದಂತೆ' ಹೇಳುವುದು.
8. ಕಥಕರು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು.
9. ಕಥಕರು ಕೇಳುಗರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದು.
10. ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಯ ಕಥನ.
11. ಕಾಲದೇಶ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಂಡ ಕಥನ.
12. ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಕಥನ/ಬಹುವ್ಯಕ್ತಿ ಕಥನ.

ಈ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಮತ್ತೂ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗಬಹುದು. ಇವು ಒಂದೊಂದೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಘಟಕಗಳಾದರೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಒಗ್ಗೂಡಿ ಒಂದು ಕಥನಶೈಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕಥನದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಹೇಗೆ ಆಗುವುದೆಂಬ ಅಂಶ, ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಯಾವ ಘಟಕಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಕಥನವೆಂಬುದು ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳ ಜತೆಗೆ ಬೇರೆ 'ಇತರ' ಸಂಗತಿಗಳೂ ಸೇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯುಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇಡೀ ಕಥನಕ್ರಿಯೆಯು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಕೂಡ ಕಥನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬದಲಿಸಲು ಶಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಥನದ ಉದ್ದೇಶ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಸ್ವರೂಪಗಳು ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುವುದರಿಂದ ಕಥನದ ಶೈಲಿ ಕೂಡ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಕಥಕರು ತಮ್ಮ ಕಥನದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬೇಕೆಂತಲೇ ತಿರುಚುತ್ತಲೂ ಇರಬಹುದು. ಓದುಗರು ನೇರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಎದುರಿಗೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಇದ್ದಾರೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಕಥನ ಮಾಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಉದಾ.ಗೆ ಕಥನದ ನಡುವೆ ವಾಗ್ವೈಖರಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದು; ಉದ್ಗಾರಗಳನ್ನು ತೆಗೆಯುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ.

ಮನಸಿಜನ ಮಾಯೆ ವಿಧಿ ವಿಳ
ಸನದ ನೆರಂ ಬಡೆಯೆ ಕೊಂದು ಕೂಗದೆ ನರರಂ.

(ಜನ್ನ: 'ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆ')

ಇಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಓದುಗರನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಆದರೆ ಓದುಗರು ಕಥಕನ ಎದುರಿಗೆ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದು ಉತ್ತರವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿ ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಇಂತಹ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕಥನದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಥಕರು ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ತೃತೀಯ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ದಾಟಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ತಮ್ಮದೇ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಯಾರದೋ ವಿಚಾರಗಳೆಂದು, ತಮ್ಮ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಯಾರದೋ ಸಂಗತಿಗಳೆಂದು ಹೇಳುವ ಬಗೆ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಕರು ತಮ್ಮನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮರೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಅವರ ಕಥನದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ತಂತ್ರ ಕಥಕರು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಆದುದೋ ಅಥವಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಒಂದು ಓಘವನ್ನು ತರಲೆಂದು ಆದುದೋ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ನಿತ್ಯದ ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಇಬ್ಬರು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ (A ಮತ್ತು B). ಇವರಿಬ್ಬರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ C ಯ ಉಲ್ಲೇಖ ಬರುತ್ತಿದೆ. C ಯ ಬಗ್ಗೆ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವರ್ತನೆಯ ಬಗ್ಗೆ A ಗೆ ಕೋಪವಿದೆ. B ಯ ಜೊತೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ A ಯು B ಯನ್ನು C ಯ ಸಮರ್ಥಕ/ವಕ್ತಾರ ಎಂದು ತಿಳಿದಾಗ ನೇರವಾಗಿ B ಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದರೂ C ಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು 'ನೀನು' ಎಂಬ ದ್ವಿತೀಯ ಪುರುಷ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬಳಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಇಂಥ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ವೇದಿಕೆಯ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ, ಜಾಹೀರಾತುಗಳಲ್ಲಿ 'ನೀವು'ಎಂಬ ದ್ವಿತೀಯ ಪುರುಷ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದು ನೇರವಾಗಿ ಕೇಳುವ/ಓದುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಗದೆಯೂ ಇರಬಹುದು. 'ನೀವು' ಇಲ್ಲದ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಕೇಳುವ/ಓದುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಿರಲೂಬಹುದು. ಉದಾ.ಗೆ 'ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರು ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿಯಬೇಕು' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯ ಯಾರನ್ನೂ ಉದ್ದೇಶಿಸಿಲ್ಲ ಎಂಬಂತಿದ್ದರೂ 'ನೀವು' ಎಂದು ಕೇಳುವ ಓದುವವರಿಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಒಗ್ಗೂಡಿದಂತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಕಥನದಲ್ಲಿ ವಿವರ. ವರ್ಣನ. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಎಂಬ ಮೂರು ಬಗೆಗಳು ಸಾಧ್ಯ.

ಅವನು ಓಡಿದ	– ವಿವರಣೆ
ಅವನು ಬಿಟ್ಟ ಬಾಣದಂತೆ ಓಡಿದ	– ವರ್ಣನೆ
ಅವನು ಹಿಂದೆ ನೋಡದೆ ಓಡಿದ	– ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ

ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಕರೆದಿರುವ ವಾಕ್ಯ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ವಿವರಣೆಯಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಹಾಗಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ 'ಅವನು ಮುಂದೆ ನೋಡುತ್ತಲೇ ಓಡಿದ' ಎಂದು ಆ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಬದಲಿಸಿ ಬರೆದರೆ. ವಿವರಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ವಿವರದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಗವನ್ನು ಹೇಳಿದಂತಾಗಿದೆ. ಆದರೆ

ಬದಲಿಸಿದ್ದರಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಕನ್ನಡ ಬಲ್ಲ ಯಾರಿಗಾದರೂ ತಿಳಿಯುವ ಸಂಗತಿ. ದೀರ್ಘವಾದ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಬಗೆಗಳು ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ; ಅಂದರೆ ಶೈಲಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೆರಡು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು.

> ಯಥಾಪ್ರಕಾರ ಕುರ್ಚಿಯಿಂದೆದ್ದರು ಶಾಮಣ್ಣ, ಅದನ್ನು ಹಿಂದೆ ಸರಿಸಿ ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಕುರ್ಚಿಯ ಕೈಪಟ್ಟಿಯಿಂದ ಕೊಂಚ ಆಚೆ ಬಂದ ವೇಳೆಗೆ ಅವರ ಷರಟಿನ ಅಂಚು ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿತು. ಶರಟನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಕುರ್ಚಿಯ ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸಿದರು......

ಈ ಉಲ್ಲೇಖದ ಮೊದಲ ವಾಕ್ಯದ 'ಯಥಾಪ್ರಕಾರ' ಎಂಬ ಪದ ಈ ವಾಕ್ಯವನ್ನು 'ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ'ದ ನೆಲೆಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಮುಂದಿನ ಎರಡೂ ವಾಕ್ಯಗಳು ವಿವರಣೆಗೆ ನಿದರ್ಶನಗಳು. ಹೀಗೆ ವಿವರಣೆ, ವರ್ಣನೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಲ್ಲಿ ಲಾಳಿಯಾಡುತ್ತ ಕಥನ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಯಾವುದೇ ಕಥನಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತು. ಇದು ಕೇವಲ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದಂತಾಯ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳ ಬಳಕೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಿಯೋಗ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಕಥನದಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರೂ ಇದ್ದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು ಯಾವುದು ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯ. ಹೀಗೆ ಯಾವುದು ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೋ ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಕಥನದ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬದಲಾಗಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಕಥನದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿವರದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತ, ಅವು ಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕ ಆನಂದ ವರ್ಧನನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಆನಂದವರ್ಧನ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಥನ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಮೂರು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. 1. ಸ್ವತಃ ಸಂಭವಿ, 2. ಕವಿ ನಿಬದ್ಧ ಪಾತ್ರ 3. ಕವಿ ಪ್ರೌಢೋಕ್ತಿ ಎಂಬುವೇ ಆ ಮೂರು ತಂತ್ರಗಳು. ಕಥನದಲ್ಲಿ ಕಥಕರು ಭಾಗವಹಿಸದೇ ಇರುವುದು 'ಸ್ವತಃ ಸಂಭವಿ,' ಕಥಕರು ತಾವೇ ಭಾಗವಹಿಸುವುದು 'ಕವಿ ಪ್ರೌಢೋಕ್ತಿ' ಮತ್ತು ಕಥಕರು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಕಥಿಸುವುದು 'ಕವಿ ನಿಬದ್ಧ ಪಾತ್ರ'. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಮೂರು ತಂತ್ರಗಳೂ ಬೆರೆತುಕೊಂಡೇ ಕಥನವೊಂದು ಮೈತಳೆಯುವುದು. ಅದರೆ ಈ ಮೂರೂ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯೇ ಭಿನ್ನವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಃ ಸಂಭವಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ಅವಕಾಶವಿದ್ದರೆ ವರ್ಣನೆಗೆ ಪ್ರವೇಶ, ಆದರೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾತ್ರ ಇರದು. ಕವಿ ಪ್ರೌಢೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣನೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ. ಕವಿನಿಬದ್ಧ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆರೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಕವಿನಿಬದ್ಧ ಪಾತ್ರದ ಬಗೆ ಎಂದರೆ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳೇ ನೇರವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವುದು. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕಥನದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ

ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಪಾತ್ರದ ಮಾತು ಆ ಪಾತ್ರದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಾನಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಕಥನದ ಭಾಷಿಕ ಆಯ್ಕೆಗೂ ಕಥನದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಭಾಷೆಗೂ ಭಾರಿ ಅಂತರವೇ ಬೀಳಬಹುದು. "ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ" ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಕೊಂಕಣಿ' ಮಾತನಾಡುವ ಪೋಲೀಸರು, "ಮಾಡಿದ್ದುಣ್ಣೋ ಮಹರಾಯ"ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ತಮಿಳು ಮಿಶ್ರಿತ ಕನ್ನಡ ಮಾತನಾಡುವ ಅಮಿಲ್‌ದಾರ, "ಭಾರತೀಪುರ"ದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪುರಾಣಿಕ ಇವರು ತಟ್ಟನೆ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವಂಥವರು. ಯಾವಾಗಲೂ ಹೀಗೇ ಆಗಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಕಥಕರು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಥನದ ಭಾಷೆಯ ಶೈಲಿಗೆ ರವಾನಿಸಿ ಬಿಡಲೂ ಸಾಧ್ಯ. ಯಶವಂತ ಚಿತ್ತಾಲರ ಈಚಿನ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿಯ ಕನ್ನಡೇತರ ಪಾತ್ರಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಆ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಥಕನ, ಕಥನದ ಭಾಷೆಯಾದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾದಾಗ ಪಾರ್ಸಿಯನ್ನು ಮಾತನಾಡುವ ಪಾತ್ರ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಕಥನದ ಮುಖ್ಯ ಧಾಟಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇಂಥಲ್ಲಿ ಕವಿನಿಬದ್ಧ ಪಾತ್ರ ಕೂಡ ಕವಿಪ್ರೌಢೋಕ್ತಿಯ ಒಂದು ಬಗೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಕಥನದಲ್ಲಿ ವಿವರ, ವರ್ಣನೆಗಳಿಗೆ ಕಥಕರು ಬಳಸುವ ಭಾಷಾರೂಪವೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾಷೆಯೂ ಆಗಿಬಿಡುವ ಬಗೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾಷಾರೂಪವೇ ಕಥಕರ ಭಾಷೆಯೂ ಆಗುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಇದು ಎರಡು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಬಹುದು. 1.ಕಥಕ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾಷೆಯ ನಡುವೆ ಅಂತರವಿಲ್ಲದ ಒಂದು ರೂಪವನ್ನು ಕಥನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಬಹುದು. ಇಂಥ ಮಾದರಿಗಳು ದೀರ್ಘಕಥನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಒಂದನ್ನು ಈ ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ಕಥಕರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಆಡುಮಾತಿನ ಕಾಕುಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತು, ಭಾಷೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ. ಹೊಂದಬಹುದು.[19] 2. ಪಾತ್ರಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಮಾನಸಿಕ ಸ್ವಭಾವಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಭಾಷೆಯೇ ಕಥಕರ ಭಾಷೆ ಆಗಿ ಬಿಡುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿ. ಈ ಮಾದರಿಗೆ ನಿದರ್ಶನಗಳು ತೀರಾ ಈಚೆಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. "ಬೆಳ್ಳ" (ಚನ್ನಣ್ಣ ವಾಲೀಕಾರ). "ವೈಶಾಖ" (ಚದುರಂಗ), "ಮುಂಜಾವು" (ಕಾ.ತ. ಚಿಕ್ಕಣ್ಣ), "ಒಡಲಾಳ"(ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವ) ಮುಂತಾದ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಕಂಡುಬಂದಿವೆ. ಈ ವಿರುದ್ಧಕ್ರಮ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಬಹುದು. ಕಥಕರು ತಮ್ಮ ಕಥನ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆ ಎರಡನ್ನೂ ಬೇರೆ ಮಾಡದೆ, ತಾವೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ವರದಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಕಥಕರ ಭಾಷೆ ಸಮಾನವಾಗಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜನಪದ ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿ ಕಾಣುವುದು ಸಹಜ.

> "ಕವಡೆ ಬಿಟ್ಟು ಸ್ವಾಮಿಯವರು ಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳುವಾಗ ಕೇಳವ್ವ
> ಕಂಡುದ ಕಂಡಂಗೆ ಹೇಳಿದರೆ ನಿನ್ನ ಹೊಟ್ಟೆ ಒಳಗೆ ಕೆಂಡ
> ತಳದಂಗೆ ಆದದೆ ತಾಯಿ 'ಅಂದರಂತೆ'. ಇಲ್ಲಕನ ಅದೇನ

ಹೇಳಪ್ಪ. ನಿನ್ನ ಮನೆಗೆ ಯಾರಾದ್ರೂ ಬಿನ್ನುಕ ಬಂದಿದ್ರೇನಪ್ಪ.
ಬಂದಿದ್ರು ಕನಪ್ಪ. ಅವ್ರಗೇನು ಊಟ ಬಡುಸದೆ ಮಗಳೆ...."

"ಕಟ್ಟಾಟುಗಾರ ನೀಲೇಗೌಡುನಗೆ ಹೋದ ತಾವಿಂದ ಒಂಬತ್ತು
ತಿಂಗಳಾಯ್ತು. ಅಣದಿರು ಸಿಕಲಿಲ್ಲ. ತಮದೀರು ಸಿಕಲಿಲ್ಲ.
ಜಾತಿಯವ್ರು ಸಿಕಲಿಲ್ಲ. ಬಂಧುಬಳಗಾನು ಸಿಕಲಿಲ್ಲ. ಒಂದ್ಹೊತ್ತು
ಊಟ ಸಿಕ್ಕುದ್ರೆ ಒಂದ್ಹೊತ್ತು ಬ್ಯಾಟ ಇಲ್ಲ. ಅವತ್ತು ಹೊಟ್ಟೆ
ತುಂಬಾ ಜೇನುತುಪ್ಪ ಕುಡದಬುಟ್ಟು ಅರೆಕಲ್ಲ ಮ್ಯಾಲೆ ನೀಲೇಗೌಡ
ಬಿರುದ ಬಿಕ್ಸವನೆಲ್ಲ ಕಳರು ಬುತ್ತಿ ಕಟ್ಟಿ ಮಡಗಬುಟ್ಟು ನಿದ್ರೆ
ಮಾಡತ ಮಲಗಿದ್ದ. ಸಪ್ಪಟು ಸರಿ ರಾತ್ರೆ ಒಳಗೆ ಕಲ್ಲು ನೀರು
ಕರಗು ಟೇಮಿನೊಳಗೆ ಸ್ವಾಮಿಯವ್ರು ನೀಲೇಗೌಡುನಗೆ ಕನಸಲ್ಲಿ
ತೋರುರಂತೆ..."

(ಈ ಎರಡೂ ಉಲ್ಲೇಖನಗಳೂ ಡಾ॥ ಚಕ್ಕೆರೆ ಶಿವಶಂಕರ್ ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ಜೋಗಿ ನಿಂಗಯ್ಯ ಹೇಳಿದ "ಕೋರಣ್ಯ ನೀಡವ್ವ ಕೊಡುಗಲ್ಲಯ್ಯನಿಗೆ" ಕಥಾನಕದಿಂದ ಆಯ್ದದ್ದು)

ಮೊದಲ ಉಲ್ಲೇಖದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಭಾಷೆಗೂ, ಎರಡನೆಯ ಉಲ್ಲೇಖದ ಕಥಕರ ಭಾಷೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಥಕ ಇಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಕಥನದ ಕಾಲಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು 'ವರದಿವಾಚಕ'ವಾದ 'ಅಂತೆ' ಎಂಬ ಕನ್ನಡದ ಒಂದು ರೂಪವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. 'ಅಂತೆ' ಎಂಬುದು ಉಕ್ತ ಮಾತಿಗೆ ಅಧಿಕೃತತೆಯ ಆವರಣಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೆ ಕಥಕರು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತಮಗೆ ಬೇಕೆನಿಸಿದಂತೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಕಥಕರೊಬ್ಬರು ಹೇಗೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಲ್ಲಿ ಕಥಕನು ತನ್ನ ಕಥನದ ಭಾಷೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಭಾಷೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಕಥನದ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ವರ್ಣನೆಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಕ್ರಮ ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ವಿವರಗಳ ಮಂಡನೆಯನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು 'ಅವಸ್ಥಾನುಕೃತಿ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ 'ಸ್ಥಿತಿ' ಮತ್ತು 'ಗತಿ'ಗಳೆರಡೂ ಬಿಂಬಿತವಾಗುವಂತೆ ಕಥನದ ಭಾಷೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಥಕರು ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡುವಾಗ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾರರು. ಆದರೆ ಯಾವ ವಿವರಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ತಕ್ಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೋ ಅದರಿಂದಲೇ ವಸ್ತು ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಮೈದಳೆಯುವಂತಿರಬೇಕು. ಇದು ಸಂಭವಿಸುವಂತಾಗಲು ವಿವರಣೆ ವರ್ಣನೆಯ ನೆಲೆಗೆ ದಾಟಿ ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಟ್ಟನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ ಒದಗಿಸಲು ಕಥಕ ಸನ್ನದ್ಧನಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ನಾಳೆಯ ಹಬ್ಬಕ್ಕೆ ಈಗಾಗಲೇ ಮನೆತುಂಬ ಸಡಗರದ ಸಿದ್ಧತೆ
ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ಕಂಡ ಕಿಟ್ಟಿಗೆ ತುಂಬಾ ಖುಷಿಯಾಯಿತು
(ಆಲನಹಳ್ಳಿ: "ಕಾಡು" ಅಧ್ಯಾಯ ೧)

ಈ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಈಗಾಗಲೇ ಮನೆತುಂಬ ಸಡಗರದ ಸಿದ್ಧತೆ' ಎನ್ನುವ ವಾಕ್ಯಭಾಗ ವರ್ಣನೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಮೀರಲು ತವಕಿಸುತ್ತಿದೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಸಿದ್ಧತೆಯ ವಿವರಗಳು ಮುಂದಿನ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಆದರೆ ಕಥಕ ಆ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೋಡುವ 'ಕಣ್ಣ'ನ್ನು ಮೊದಲೇ ಒದಗಿಸಲು ಈ ವಾಕ್ಯಭಾಗವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಬರುವ 'ಖುಷಿ' ಪದ ಕೂಡ ಈ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಗಾಢಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕಥನದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ವಿವರ, ವರ್ಣನೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಬೆರೆತು ಹೋಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ವಿವರ ಪ್ರಧಾನವಾದಾಗ ಕಥಕ ಕಥನವನ್ನು 'ಕಾಣಿಸು'ತ್ತಾರೆ. ವರ್ಣನ ಪ್ರಧಾನವಾದಾಗ 'ತೋರಿಸು'ತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಪ್ರಧಾನವಾದಾಗ 'ಹೇಳು'ತ್ತಾರೆ. 'ಕಾಣಿಸು'ವುದು ಮತ್ತು 'ತೋರಿಸು'ವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಸುಲಭವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಬಹುದು. ಮುಚ್ಚಿದ ಆವರಣದೊಳಗೆ ಏನೇ ಸಂಗತಿಗಳಿವೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅದನ್ನು ನೋಡಲು ಒಳಕಿಂಡಿ ಇದೆ. ಕಥಕ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನೋಡುತ್ತಾ, ತಾವು ಕಂಡದ್ದನ್ನು ನಮಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ಅದು 'ಹೇಳುವಿಕೆ', ಅಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಏನೂ ಕಾಣಿಸದು. ಆದರೆ ಕಥಕರೊಡನೆ ನಾವೂ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಕಥಕ 'ತೋರಿಸಿ' ಕೊಡುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸ್ಮಾರಕಗಳ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರ ರೀತಿ ಇದು. ಕಥಕ ಹಾಗೂ ಓದುಗ/ಕೇಳುಗರಿಬ್ಬರೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು 'ಕಾಣಿಸು'ವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆ.

ಈ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಕಥನಗಳು ಬಯಸುವ ಭಾಷಾಬಳಕೆಯೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಗುಣವಾಚಕಗಳು, ಹೋಲಿಕೆಗಳು, ಆಂಗಿಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪದಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವರ್ಣನೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಪರವಾದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಬಹು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಗಮನಿಸಿದರೆ ದೇವನೂರರ 'ಒಡಲಾಳ'ದಲ್ಲಿ ಭಾವಚೋದಕವಾದ ಉಕ್ತಿಗಳು ಒಂದೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು 'ಕಾಣಿಸುವ' ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಮಾದರಿ. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ಬರೆಹಗಳು ವಿರಳ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ತೋರಿಸುವ' ಮತ್ತು 'ಹೇಳುವ' ಬಗೆಗಳಿಗೆ ಕಥನಗಳು ಒಲಿತ್ತವೆ.

ಕಥನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶೈಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಶೈಲಿಯ ಸೋಗು ಹಾಕುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಇದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ. ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು 'ಕಾಣಿಸುವ' ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ವಿವರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದರೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅವು ಸೋಗಿನ ರಚನೆಗಳು. ಓದುಗರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಒಳತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಆ ಕಥನಗಳು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ತೋರಿಸುವ' ಮತ್ತು 'ಹೇಳುವ' ಶೈಲಿಗಳೂ ಬೆರೆತು ಹೋಗುತ್ತಿರಬಹುದು. ಪಾತ್ರಗಳ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅವುಗಳ ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ತೋರಿಸುತ್ತ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಆ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತ ಕಥನ ಬೆಳೆಯಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಬಹುಪಾಲು ಕಥನಗಳು ಈ ಮಾದರಿಯವು.

ಕಥನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬೇರೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದಲೂ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕಥನವನ್ನು ನುಡಿಬೆರಕೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ವಾಕ್ಯ ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ವ್ಯಾಕರಣ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಯ ವ್ಯಾಕರಣ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ವಾಕ್ಯಭಾಗಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನುಡಿಬೆರಕೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

'ಈ ಕಡೆಯಿಂದ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಎತ್ತಿನ ಗಾಡಿಗೆ ಆನ್‌ಕಮಿಂಗ್ ಬಸ್ಸು ಡಿಕ್ಕಿ ಹೊಡೆಯಿತು.'

'ಕೊಟ್ಟ ಮಾತಿಗೆ ಸ್ಟಿಕ್‌ಆನ್ ಆಗಬೇಕು'.

'ನಿನ್ನೆ ವಾಂಟೆಡ್ ಕಾಲಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇದರ ಡಿಟೇಲ್ಸ್ ಇದೆ.'

ಈ ಮೂರು ವಾಕ್ಯಗಳು ನುಡಿಬೆರಕೆಗೆ ಮಾದರಿಗಳು. ಆನ್‌ಕಮಿಂಗ್ ಬಸ್, ಸ್ಟಿಕ್‌ಆನ್, ವಾಂಟೆಡ್ ಕಾಲಂ, ಡಿಟೇಲ್ಸ್ ಇವೆಲ್ಲ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪದಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಇವುಗಳ ರಚನೆಯ ಹಿಂದೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಾಕ್ಯರಚನೆಯ ನಿಯಮಗಳಿವೆ. ಈ ಪದ ಪುಂಜಗಳು ಕನ್ನಡ ವಾಕ್ಯದೊಳಗೆ ನೇರವಾಗಿ ನುಸುಳಿವೆ.

ಕಥನವನ್ನು ಹೀಗೆ ಒಂದು ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಭಾಷಾಂಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ನಿಯಮದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ಭಾಷಾಂಶಗಳು ಬೆರೆತುಹೋಗುವ ನುಡಿಬೆರಕೆಯ ಮಾದರಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ನುಡಿಬೆರಕೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಗಳಿರಲಿ, ಕಥನ ಶೈಲಿಯ ನುಡಿಬೆರಕೆಗೆ ಕಥನವನ್ನು ವರದಿಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಬೇಕೆಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಕಥನದಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಭಾಷಾಶರೀರಕ್ಕೆ ವರದಿಗೆ ಇಲ್ಲದ ಅನನ್ಯತೆ, ಪರ್ಯಾಯರಹಿತತೆ ದೊರಕುವುದೂ ಕೂಡಾ ಈ ನುಡಿಬೆರೆಕೆದಿಂದ.

ಕಥನಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕತೆ, ಕಾವ್ಯಮಯತೆಯನ್ನು ಕಾಣುವ ವಿಮರ್ಶಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಮೊದಲು ಹೇಳಲಾಯಿತಷ್ಟೆ ನಿಜವಾಗಿ ಈ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ಎಂಬುದು ಒಟ್ಟು ಕಥನದ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ನುಡಿಬೆರಕೆ. 'ವಿವರ'ಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಕಾಣಿಸುವ ಒಂದು ಶೈಲಿಯ ಈ ಬಗೆ ಕಥನದ ಒಟ್ಟು ಹರವಿನಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಬರುವುದು ಸಹಜ. ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬದಲಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಟ್ಟು ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಗಮನಾರ್ಹತೆ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯಮಯತೆ ತಂತಾನೇ ಗುಣವಲ್ಲ; ಅದು ಸಾಪೇಕ್ಷಗುಣ. ಕಥನದ ಶೈಲಿವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಕಾವ್ಯಮಯತೆಯನ್ನು, ಒಟ್ಟು ಕಥನದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. "ಕಾಡು" ಕಾದಂಬರಿಯ ರಾತ್ರಿ, ಓಕುಳಿಯ ಹಬ್ಬದ ಜಾತ್ರೆ–ಈ ವಿವರಗಳನ್ನು ನಿದರ್ಶನವನ್ನಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿನ ಬಣ್ಣಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನೇ ನೋಡೋಣ. ಅವು ತಂತಾನೇ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥನದಲ್ಲಿ ಮರಳಿ ಮರಳಿ ಬರುವ ಬಣ್ಣದ ವಿವರಗಳು ಅರ್ಥಭಾರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಆ ವಿವರಗಳು ಕಾವ್ಯಮಯ ಎನಿಸಿಬಿಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

ಈವರೆಗೆ ಕಥನಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಹಾಗೂ ಸರಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕಥನಶೈಲಿಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಾವಿನ್ನೂ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಗದ್ಯಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಕಥನದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪದ್ಯಕಥಾನಕಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಮಾದರಿಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಇದರಿಂದ ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಥನಶೈಲಿ, ಜಾನಪದ ಕಥನಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಕಥನಶೈಲಿಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪ ಕೂಡ ಗೋಚರವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪುರಾಣಗಳಿಗೂ, ಕಾವ್ಯಕಥಾನಕಗಳಿಗೂ, ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಶೈಲಿಯ ನೆಲೆಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಾವಿನ್ನೂ ಶೋಧಿಸಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ಎಂದಾಗಲೂ ಅನ್ಯಕಥನದ–ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಕಥನದ–ಮಾದರಿಗಳಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಥನಗಳನ್ನು ಹೊರತೆಗೆದು ತೋರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಜಾಹೀರಾತು ಕೂಡ ಕಥನದ ಒಂದು ಮಾದರಿ. ಅದಕ್ಕೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಥನಕ್ಕೂ ಪರಿಕರಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಅವೆರಡನ್ನೂ ಒಂದೇ ಎನ್ನುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಶೈಲಿವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ವಿಧಾನಗಳು ಮೈದಳೆಯಬೇಕು.

ಕಥನವನ್ನು ಕತೆಯಾಗಿಸುವ, ಘಟನೆಗಳ ಸರಣಿಯಾಗಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಾ ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಎದುರಾಗಿ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಲು ಸಾಧ್ಯ. "ಸುಬ್ಬಣ್ಣ"ದಂಥ ಕಥನ, ಕೇವಲ ಕತೆಯಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೂ, ಕಥನದ ವಿವರಗಳಿಂದಲೇ ನೋಡಿದಾಗ ದೊರಕುವ ಆಕಾರಕ್ಕೂ ತುಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಆ ಕಥನದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಅಧಿಕೃತವಲ್ಲದ ಅನುಭವವನ್ನು ಅಧಿಕೃತವೆಂಬಂತೆ ಮಾಡುವ ಶೈಲಿಯ ನೆಲೆಯ ತಂತ್ರ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕೀಯ ಶೈಲಿ

ಕಥನಶೈಲಿಯ ಒಂದು ಬಗೆಯಾಗಿ ನಾಟಕೀಯಶೈಲಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕೀಯ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕೊಂಚ 'ಅಸಹಜ' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಕೂಡ ಬಂದಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ನಾವಿಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕಗಳ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ನಾಟಕೀಯ' ಎಂದಷ್ಟೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಕಥಕ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿದು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೇ ಮುಂದುಮಾಡಿದ ಕಥನದ ಮಾದರಿಯೇ ನಾಟಕೀಯಶೈಲಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರ "ಮುಸುಕು ತೆಗೆಯೇ ಮಾಯಾಂಗನೆ"ಯ ಎಷ್ಟೋ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಥಕನೇ ಇಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮಲ್ಲೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಸಂಭಾಷಣೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. (1) ಸಂಭಾಷಣೆಯು ವಸ್ತು, ವಿವರ, ಭಾವಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಂದರ್ಭನಿಷ್ಠ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಂದರ್ಭನಿಷ್ಠವಾಗುವ ಜೊತೆಗೆ ಇಡೀ ಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೂ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿರಬೇಕು. (2) ಕಥಕರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇರದಿದ್ದರೂ ಕಥಕರ ಅಂಶ–ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ–ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೈಗೂಡುವುದು ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತು ಕೇವಲ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ

ಅಥವಾ ಸ್ವಗತಗಳು ಮಾತ್ರ ಆಗದೆ ಅದರಾಚೆಗಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಓದುಗ, ಕೇಳುಗ, ನೋಡುಗರಿಗೆ ಒದಗಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. (3) ಇನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ನಾಟಕದ ಮಾತು 'ವಾಚಿಕ' ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು ಪಾತ್ರದ 'ಆಂಗಿಕ' ಮತ್ತು 'ಸಾತ್ವಿಕ'ಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕು. ಓದು ನಾಟಕವಾದರೆ 'ಆಂಗಿಕ', 'ಸಾತ್ವಿಕ'ಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗುವಂತಿರಬೇಕು. ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳಿಂದ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ, ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯಂತೆಯೇ, ಪರ್ಯಾಯ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು, ಅಂದರೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲದ ರೂಪಗಳನ್ನು, ಉಪಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇಡಿಯಾಗಿ ಹಳೆಗನ್ನಡದಲ್ಲೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬಹುದಷ್ಟೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಉಪಭಾಷೆಗಳೂ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಕೃತಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.[20] ಅಂದರೆ ಇಂಥಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಪಾತ್ರದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು, ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ತೋರುವ ವಿವರಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ:

1. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡುವ ಮಾತು ಕೇವಲ ಒಂದು ನೆಲೆಯಾಗಿದ್ದು, ಪಾತ್ರಗಳ ಪೂರ್ಣಲಕ್ಷಣಗಳು ಅಭಿನಯದ ಇತರ ಪರಿಕರಗಳ ಮೂಲಕ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ. ಈ ವಾದದಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಒಂದು ಸಾಧನ. ಆ ಭಾಷಿಕ ರೂಪದಿಂದ ನಾಟಕದ ಆಕೃತಿಯ ಚಹರೆ ಮಾತ್ರ ಗೋಚರಿಸಬಹುದು. ಅಂದರೆ ನಾಟಕದ ಭಾಷಿಕರೂಪ ಒದಗಿಸುವುದು ಅದರ ಆಂಶಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ

2. ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಸಾಧನವಲ್ಲ, ಸಾಧ್ಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗ, ಪರಸ್ಪರ ಭಾವವಿನಿಮಯ, ಒಟ್ಟಾರೆ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳು– ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮೈಗೂಡಿರಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಬೇಕಾದಾಗ ಪಾತ್ರದ ಮಾತುಗಳು ಬಗೆಬಗೆಯ ಮಾರ್ಗಾಂತರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ.ಗೆ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಮಾತು ಆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮಾತ್ರ ಆಗಿರದೆ ಅದರಾಚೆಗೂ ವ್ಯಾಪ್ತವಾಗಿ, ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಾಗಿ, ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಕೂಡ ನಿಲ್ಲಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇದು ನಾಟಕವನ್ನು ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಇವೆರಡೂ ಅತಿರೇಕದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ: ಎರಡೂ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಭಾಷಿಕಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಭಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರು ಇಂಥ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು, ಅದೇ ಅಂತಿಮವೆಂದು ತಿಳಿದು ಬಳಸಿದ

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳೂ ಇವೆ.[21] ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಸಾಧನವೆಂದು ಬಳಸುವ ಆಧುನಿಕ ರಂಗನಾಟಕಗಳು ಹಲವಿವೆ. ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಥನದ ಎರಡರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಪಾರಂಪರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಕಡೆಗೆ ಒಲುವೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯಂತೆಯೇ ನೋಡಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಕಾವ್ಯ'ವೆಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೂ ಸೇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಆ ಮೀಮಾಂಸೆ ಪರಿಗಣಿಸಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಹೀಗೆ ಒಂದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದರೊಡನೆ ಸಮೀಕರಿಸುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾರದು. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ: ಮಿತಿಗಳು

ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ಒಂದೂವರೆ ದಶಕಗಳಿಂದ ಈಚೆಗಷ್ಟೇ ಉತ್ಸುಕತೆಯಿಂದ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚೆ ನಡುಯುತ್ತಿದೆ. ಈ ಚರ್ಚೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಮರ್ಶಾವಿಧಾನಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗಲೀ, ಅಂಥ ವಿಮರ್ಶಾವಿಧಾನಗಳ ಸಿದ್ಧತೆಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಮಾಹಿತಿಯಾಗಲೀ ಸಿದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಒಂದು: ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯದೇ ಇರುವುದು. ಈಗಲೂ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ವಿಚಾರಗಳ ಚರ್ಚೆ ಕನ್ನಡದ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುತ್ತಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇನ್ನೊಂದು: ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಇರಬಹುದಾದ ಮಿತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವವರಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದಾದ ಅರಿವು ಹಾಗೂ ಅಳುಕು.

ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಲವು ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಾಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕತೆ ಇರುವಂತೆ ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧ ಕೂಡ ಇದೆ. ಈ ವಿರೋಧವು ಸಾಹಿತ್ಯಶೈಲಿಯನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಒಳನೆಲೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕೋ ಅಥವಾ ಹೊರನೆಲೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕೋ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯಾಕರಣ ಬೇಕು ಎಂದವರಿರಲಿ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಲೇಖಕನಿಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯಾಕರಣ ಇರಬೇಕು ಎಂದವರಿದ್ದಾರೆ; ಅಂಥ ವ್ಯಾಕರಣಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ನಡುವೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಸಂಕೇತಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದ ನೆರವಿನಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಶೈಲಿಗೂ, ಅದು ರೂಪುಗೊಂಡ ಹಾಗೂ ಅದು ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತೂ ಹೊಸ ಚರ್ಚೆಗಳು ಆರಂಭವಾಗಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲದರ ಕಾರಣದಿಂದ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ತೊಡಗಿದವರಿಗೆ

ದಿಕ್ಕು ತಪ್ಪಿದ ಅನುಭವವಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಆ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಸ್ಥೂಲರೂಪರೇಖೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟವೆನಿಸಿದಾಗ ಅದನ್ನು ದೂರವಿಡುವುದೇ ಕ್ಷೇಮವೆಂದು ತಿಳಿದವರು ಹೆಚ್ಚು. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ವಿಧದ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾದ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಕಡೆಗೂ ಒಲುವೆ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಕಾರಣಗಳೇನು? ನಾವು ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗೆ ಆಲೋಚಿಸುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಆ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಹತ್ತಿರವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದೇ? ಅಥವಾ ಆ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಚಿಂತನೆಗಳು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಲಭಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದೇ? ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ನಿಜವಿದ್ದರೂ ಅದು ಸರಿ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಇದೆಲ್ಲದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಕೆಲವಿವೆ. ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು, ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುವುದರಿಂದ ಆಗುವ ತೊಂದರೆಗಳು ಅಂಥವು:

1. ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ ನಿಜವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು ಹುಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಖಚಿತಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೇ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ, ಅವರಿಗೆ ಅನ್ಯತ್ರ ದೊರಕಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ನಿಜ ಮತ್ತು ಹುಸಿಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ ಕೇವಲ ಪೂರಕ ಪಾತ್ರವನ್ನು, ಪುರಾವೆಗಳನ್ನು ಬಲಪಡಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡಬಲ್ಲುದು.

2. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ತಾನು ಇತರ ಪರಿಕರಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ, ಗ್ರಹಿಸಿದ ಕೃತಿಯ ಆಯಾಮವನ್ನೇ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ ಬೇರೊಂದು ವಿಧಾನದಿಂದ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ, ಒಂದು ವೇಳೆ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸದೇ ಇದ್ದರೂ ಆ ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊರತೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಖಡಾಖಂಡಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿವರಣೆ ಬೇಕು. ವಿವಿಧ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೊರತೆಗೆದು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ವಿಮರ್ಶಾಪ್ರಸ್ಥಾನವೂ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗದ ಕೃತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನ್ವಯದಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದು ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ. ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಎಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದೆ?

3. ಕೃತಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವನ್ನಾಗಿಸುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೆಲವು ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಬಲು ತ್ರಾಸದಾಯಕವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ರೂಪುಗೊಳಿಸಿವೆ. ಪದಗಳ ಆವರ್ತನೆಯನ್ನು ಗಣಕಯಂತ್ರದಿಂದ ಲೆಕ್ಕಹಾಕುವುದು, ಭಾಷಾಂಗಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಕೋಷ್ಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಣೆ ನೀಡುವುದು–ಇವೇ ಮುಂತಾದ ವಿಧಾನಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ತಲೆ ಚಿಟ್ಟು ಹಿಡಿಸಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆಲ್ಲ ಮಾಡುವಾಗ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ನಿರರ್ಥಕವಾದ ದೊಂಬಿಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದೇನಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅನುಕರಣೀಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಎದುರಿಗಿಡುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನಷ್ಟೇ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

4. ಒಂದು ಕೃತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಅನಾಮತ್ತಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷಾಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ (ಹೆಚ್ಚೇಕೆ ಅದೇ ಕವಿಯ ಇನ್ನೊಂದು

ಕೃತಿಗೆ) ಅನ್ವಯಿಸುವ ಅವಕಾಶಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಕೃತಿಯ ಅಭ್ಯಾಸದ ಮೂಲಕವೇ ಅದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕರಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಕೂಡ ಖಚಿತವಾಗುವುದು. ಇದು ತಪ್ಪು ಎಂದೇನಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಅದನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದ ಕಣ್ಣು ಕೂಡ ದೊರಕುವುದು ಸರಿ ಹಾಗೂ ಸಾಧು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ತೊಂದರೆಯೆಂದರೆ ಪರಿಕರಗಳು ಪ್ರಮಾಣೀಕೃತವಾಗದೇ ಹೋಗುವುದು. ಹೀಗೆ ಪ್ರಮಾಣೀಕರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಗಾಗದೇ ಹೋದಾಗ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗಬಹುದಾದರೂ ಅದರ ಅನ್ವಯಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಮಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಈ ಮಿತಗೊಳ್ಳುವಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ ತನ್ನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

5. ಕೃತಿಯ ಭಾಷಾರೂಪವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಲೋಲುಪತೆ ಎಂಬ ಅತಿರೇಕದ ನಿಲುವೂ ಒಂದಿದೆ. ಇದನ್ನು ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಮಿತಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೃತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಅದರ ಭಾಷಾಶರೀರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಲಭ್ಯ ಶರೀರದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಲೋಲುಪತೆಯಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಈ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಸಾಧನ ಹಾಗೂ ಗುರಿಗಳು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತಕರಾರು ಮಾತ್ರ ನಿಜ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. 'ಶೈಲಿ' ಎಂಬುದನ್ನು 'ಶೀಲ'ದಿಂದ, ಅದರ ಭಾವನಾಮವನ್ನಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಷ್ಟೆ. ಆದರೂ ಇದು ಸ್ಟೈಲ್ ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಪದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪದವನ್ನು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಎನ್ನುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಸ್ಟೈಲ್‌ಗೆ ಈಗ ನಾವು ಬಳಸುವ 'ಶೈಲಿ'ಗೆ ಇರುವ ಅರ್ಥದ ಜತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥಕೂಡ ಇದೆ. 'ಅತಿಯಾದದ್ದು', 'ಸಾಮಾನ್ಯ ಒಪ್ಪಿಗೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಹೊರತಾದದ್ದು' ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕನ್ನಡದ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ 'ಸ್ಟೈಲ್' ಅನ್ನು ಬಳಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಶೈಲಿ'ಯೆಂಬ ಪದವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿಲ್ಲ.

   ಸ್ಟೈಲ್‌ನಿಂದಲೇ ಸ್ಟೈಲೀಜೇಷನ್, ಸ್ಟೈಲೈಜ್‌ಡ್ ಮುಂತಾದ ಸಾಧಿತ ರೂಪಗಳು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ 'ಶೈಲೀಕರಣ', 'ಶೈಲೀಕೃತ' ಎಂಬ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯಾದರೂ ಅವುಗಳ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ.

2. 'ಶೈಲಿ' ಎನ್ನುವ ಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗ ತೊಡಗಿದ್ದು ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತೀರಾ ಈಚೆಗೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪರಿಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಪಡೆದದ್ದು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ 'ಶೈಲಿ' ಎಂಬ ಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು.

3. 'ಶಾಸ್ತ್ರ' ಮತ್ತು 'ವಿಜ್ಞಾನ' ಎಂಬ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ಸಮಾಸಪದಗಳ ಭಾಗವಾಗಿ ಈ ಎರಡು ಪದಗಳಲ್ಲೊಂದು ಬಳಕೆಯಾದಾಗ

ಅಷ್ಟೇನೂ ಖಚಿತವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರದು. 'ಭೌತವಿಜ್ಞಾನ' ಹಾಗೂ 'ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂಬ ಎರಡೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಫಿಜಿಕ್ಸ್ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅಧಿಕೃತ ಪರ್ಯಾಯಗಳಾಗಿವೆ. ಹೆಚ್ಚು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ, ಅನುಗಮನ ತರ್ಕವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸುವ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಸಮರ್ಥನೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಅಧ್ಯಯನಕ್ರಮವನ್ನು 'ವಿಜ್ಞಾನ'ವೆಂದು ಹೇಳೋಣ. ಹೆಚ್ಚು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿರದ, ನಿಗಮನ ತರ್ಕವನ್ನು ಬಳಸುವ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ರಮವನ್ನು 'ಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂದು ಕರೆಯೋಣ. ಶೈಲಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೋಲುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು 'ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತ.

4. ಕೆಲವು ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವೊಂದು ಬಗೆಯ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಬಾಹುಳ್ಯವಿರುತ್ತದೋ ಅದನ್ನು ಆಯಾ ಕವಿಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದೆ. 'ರೂಪಕ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ', 'ಉಪಮಾಲೋಲ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ', 'ನಯಸೇನನ ಮಾಲೋಪಮೆಗಳು' ಇತ್ಯಾದಿ. ಇದು ವಿವರಣೆಯಾಗಿ ಸರಿ. ಆದರೆ ಆಯಾ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಆಯಾ ಕವಿಯ ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿವೆ ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದ ಹೊರತು, ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಆ ಕವಿಯ ಶೈಲಿಯ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

5. ಈ ವಿಭಜನೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ರಾಜ ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪುರುಷರು ಮಾತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವರಾದರೆ ಸಮಾಜದ ಉಳಿದ ವರ್ಣಗಳ ಪುರುಷರು ಹಾಗೂ ಎಲ್ಲ ವರ್ಣಗಳ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾಷಿಕ ಆಯ್ಕೆ ಹೀಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಮೂಲಕ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗುವ ಬಗೆ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು.

6. 'ದೇಸಿ' ಎಂದರೆ ಕೇವಲ ಆಡುಮಾತಿನ, 'ಗ್ರಾಮ್ಯ' ಪದಪ್ರಯೋಗದ ಶೈಲಿ ಎಂದು ತಿಳಿದವರೂ ಇದ್ದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು 'ದೇಸೀ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸೂಕ್ತಿ ಸುಧಾರ್ಣವದ ಪದ್ಯವೊಂದು, ದೇಸಿ ಬಿದ್ದ ಮಹಾಕವಿಗಳು ಎಷ್ಟು ವಂದನೀಯರು' ಎಂದು ಕಟಕಿಯಾಡುತ್ತದೆ.

7. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲೂ ಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆಯ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದೋಷಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಗ್ರಾಮ್ಯ' ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಾರದೆಂಬುದು ಇಂಥ ಒಂದು ವಿವರಣೆ. ಇದು ನಿತ್ಯನಿಯಮವಾಗಲಾರದಷ್ಟೇ 'ಗ್ರಾಮ್ಯ'ದ ವಿವರಣೆಯೇ ಕೈಗೆ ಸಿಲುಕದಿರುವಂಥದು. ಹಾಗಾಗಿ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ್ಯತೆ ಒಂದು ದೋಷವಾಗುವುದೂ ಕೂಡ ಓದುಗ/ವಿಮರ್ಶಕರ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದರಾಚೆಗೆ ಏನೂ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ.

8. ಈ ಮಾತು ಪೂರ್ತಿ ನಿಜವಲ್ಲ. ಈಗಲೂ ಗದ್ಯಕವನಗಳೆಂಬ ಬಗೆಯನ್ನು ಉದ್ದಕ್ಕೆ ಹರಿಯುವ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲೇ ಮುದ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕವನಗಳನ್ನು ಮುದ್ರಣದಲ್ಲಿ ಈಗ ಸಾಲುಗಳು, ಪಾದಗಳು 'ಕಣ್ಣಿಗೆ' ಕಾಣುವಂತೆ ಮುದ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ತಾಳೆಗರಿಗಳಲ್ಲಿ, ಕಾಗದದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗಳು ಉದ್ದನೆಯ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲೇ ಲಿಖಿತವಾಗಿವೆ. ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಚಿಕ್ಕ ಲಂಬರೇಖೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಉದಾ: ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ–ಶ್ರೀವನಿತೆಯರಸನೆ ವಿಮಲರಾ। ಜೀವ ಪೀಠನ ಪಿತನೆ ಜಗಕತಿ। ಪಾವನನೆ ಸನಕಾದಿ ಸಜ್ಜನ ನಿಕರದಾತಾರ । ಎಂದು

ಒಂದೇ ಸಾಲಿದ್ದರೆ ನಾವೀಗ ಇದನ್ನೇ ಮೂರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಪರಿಚಿತರಾಗಿದ್ದೇವೆ.

9. ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಿರುವ ಪದಗಳನ್ನು ಎರಡೂ ಅರ್ಥಗಳು ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಬಳಸುವುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ. ಉದಾ: ಜಾಣ್ಮೆ (ಒಗಟುಗಳು, ಜೋಕುಗಳು). ಎರಡೂ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಾಧನಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಉದ್ದೇಶವೇ ಬೇರೆ.

10. 'ಕೊಂಕುವೆತ್ತ ಪೊಸನುಡಿ' ಎಂದು ಪಂಪ ಹೇಳಿರುವುದೂ ಈ ವಕ್ರತೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಸರಿ.

11. 'ಪದ್ಯ'ಗಳು ಕಾವ್ಯೇತರ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗಲು ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. (a) ಪದ್ಯಗಳು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಬಯಸುವುದರಿಂದ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. (b) ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭ. ಶಿಕ್ಷಣವು ಮೌಖಿಕ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವಿಧಾನಗಳು ಅತ್ಯುಪಯುಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮ 'ನೆನಪಿನ ದೋಣಿಯಲ್ಲಿ' ತಾವು ಗೆಳೆಯನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪಾಠದ ಇಸವಿಗಳನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅನುವಾಗುವಂತೆ ಆ ಇಸವಿಗಳೆಲ್ಲ ಬರುವ ಪದ್ಯವೊಂದನ್ನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟಂತೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

12. ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ಶಬ್ದಚಿತ್ರಕಾವ್ಯಗಳು ದೃಗ್ಮಾರ್ಗಾಂತರದ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳಾಗಿವೆ. ಖಡ್ಗಬಂಧ, ಮುರಜಬಂಧ, ಪದ್ಮಬಂಧದಂಥ ಚಿತ್ರಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಿತ್ರದಂತೆ ಜೋಡಿಸುವ ವಿಧಾನವಿದೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಜಾಣ್ಮೆಯ ರಚನೆಗಳು. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಶೂನ್ಯವಾದ ಈ ಕೃತಿಗಳು ಅಧಮ ಕಾವ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ದೃಗ್ಮಾರ್ಗಾಂತರಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ನಿಯೋಗ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಇವುಗಳ ಗುಣಶೂನ್ಯತೆಗೆ ಕಾರಣ.

ಆಧುನಿಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಕವಿತೆಯ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ, ಮುದ್ರಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸೀಮಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮಾತ್ರ.

13. ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಧ್ವನಿ/ಧ್ವನಿಗುಂಫನವನ್ನು ರಚನೆಯಿಂದ ಹೊರಗಿಡುವ ಮಾದರಿಗಳೂ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಅದರ ಅನುಕರಣೆಗಳಿವೆ:

ರೂಪಮಂ ಸೊಬಗುಮಣ್ಮುಂ ನಾ
ಗ್ಲಾಮಮಾರ್ಪುಂ ಪ್ರಭುತ್ವಮುಂ
ಕೋಪಮಂ ಮಾಳ್ಪುದುಂ ತನ್ನೊಳ್
ಭೂತಂ ತಾಂ ಕೊಲ್ಗುಮಾತನಂ.

(ನಾಗವರ್ಮ: ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ–586)

ಈ ರಚನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇದರಿಂದ ತಾಲವ್ಯ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು (ಚ, ಛ, ಜ, ಝ, ಶ ಮತ್ತು ಇ) ಹೊರಗಿರಿಸಿರುವುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಅತಾಲವ್ಯಗಳೆನ್ನುವರು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಧ್ವನಿಗಳ ಆವರ್ತದಂತೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಧ್ವನಿಗಳ ಬಹಿಷ್ಕಾರವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಧ್ವನಿ ಮಾರ್ಗಾಂತರವೇ ಸರಿ.

14. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯ ನವಪದರಚನೆಗಳು ಅನ್ಯ ಕವಿರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಜಾಣ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಳಕೆಯಾಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಸೀಮಿತ ಹಾಗೂ ಅಪರೂಪ. ಇಂಥ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಮೂಲ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕಟಕಿಗಾಗಿ, ಅರ್ಥಪುಷ್ಟಿಗಾಗಿ, ಆಭಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕವಿ ಬಳಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಸಖೀಗೀತ'ದ ಅಂಟದ ನಂಟಿನ ಕೊನೆ" ಎಂಬ ಸಾಲನ್ನು ರಾಮಾನುಜನ್ ತಮ್ಮ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವಿರುದ್ಧ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಬಳಸುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೀಡಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ 'ರಚಿತ ಸಮಾಸ'ಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ವಾಕ್ಯದೊಳಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ತಂದು ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು, ಪಂಪನೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಹಲವು ಕವಿಗಳು ಉಂಟುಮಾಡಿರುವುದೂ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ.

15. ತನಿಖೆಗಳ ಚಹರೆಗಳನ್ನು, ಧ್ವನಿಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಇಂಥದೇ. ಕೈಬರಹಗಳ ತಜ್ಞರು ಅದು ಯಾರ ಕೈಬರಹವಲ್ಲವೆಂದು ತಪ್ಪಿಲ್ಲದೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಷ್ಟೇ ಖಚಿತವಾಗಿ ಇದು ಇಂಥದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಲಾರರು. ಇದೇ ತರ್ಕ ಶೈಲಿಯ ನಿರ್ಧಾರದಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಊಹೆಯ ಉದಾಹರಣೆ ಹೀಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ರಚನೆಯೊಂದು ಆಂಡಯ್ಯನ ಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೆ ಆಗ ಅದು ಆ ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ, ಆ ರಚನೆ ಯಾರದು ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ರಚನೆಯನ್ನು ಆಂಡಯ್ಯನದು ಎಂದು ಶಪಥ ಮಾಡಿ ಹೇಳಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು.

16. ಔಚಿತ್ಯವೆಂಬುದು, ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವಷ್ಟು, ಇರುವಾಗ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದು. ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇದ್ದಾಗ ಸೌಷ್ಠವತೆ ಇರುವುದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇಲ್ಲವಾದಾಗ ಸೌಷ್ಠವತೆಯ ಕೊರತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನೌಚಿತ್ಯವೇ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ. ಅದರ ಅಮೂರ್ತ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಔಚಿತ್ಯ ಎನ್ನಲಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ.

17. ಕೋಲನ್ನು ಉದ್ದ ಮಾಡಲು ಉಳಿದ ಕೋಲುಗಳನ್ನು ತುಂಡು ಮಾಡಿದ ಬೀರಬಲ್ಲನ ಕತೆಯ ಮಾದರಿಯಂತಿದೆ, ಈ ಸ್ಥಗಿತಗೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ.

18. 'ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಮೂಲಧ್ವನಿ' ಶ್ಲೇಷೆಯಲ್ಲ. ಶ್ಲೇಷೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೂ ಎರಡೂ ಸಮಾನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಸಮಸ್ಯೆ ಇರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವೆರಡೂ ಕವಿತೆಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಮೂಲಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿಯಾದರೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗುವುದು ಯಾವ ಅರ್ಥ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ಣಯ ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗೂ ಹಾಗೆ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಓದುಗರು ಮಾಡಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

19. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಕಥಕರ ಭಾಷೆ 'ಮಾರ್ಗ' ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿ 'ದೇಸಿ'ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ 'ದೇಸಿ' ಎಂದರೆ ನೇರವಾಗಿ ಆಡುಮಾತಿನ ಬಗೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಕಥಕರ ಭಾಷೆಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಈ ದೇಸಿತನವನ್ನು ಕವಿಗಳು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಂಪನೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಹಲವು ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಇಂಥ ಮಾದರಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು.

20. ಉಚ್ಚ ವರ್ಣದವರು ಹಾಗೂ ರಾಜರು ಮಾತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ, ಹೆಂಗಸರು ಮತ್ತು ಕೆಳವರ್ಣದ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ. "ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ"ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾಗಿ ಇದ್ದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಜೂಜುಕೋರರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತಿದೆ. ಆಯಾ ಜೂಜುಕೋರರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅವರ ಉಪಭಾಷಿಕ ವಿವರಗಳಿಂದ ಮಂಡಿತವಾಗುವಂತೆ ಅಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

21. ಇದಕ್ಕೆ ವಿಚಿತ್ರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಂತಿವೆ ಯೂಜಿನ್ ಅಯನೆಸ್ಕೋನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು: ದ ಲೆಸನ್ ಹಾಗೂ ದ ಬಾಲ್ಡ್ ಪ್ರೈಮಡೊನಾ. ದ ಲೆಸನ್‌ನಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಾಟಕಕಾರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಲೇ ಅದರ ವಿನಾಶಕಾರಿ ಗುಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ದ ಬಾಲ್ಡ್ ಪ್ರೈಮ ಡೊನಾ (ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ "ಬೊಕ್ಕ ತಲೆಯ ನರ್ತಕಿ") ಭಾಷೆಯು ಸಂವಾದವು ಸಂವಹನದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಓದುಗ, ನೋಟಕರು ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಭಾಷೆಯು ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಬದಲು ಸಂವಹನ ಛಿದ್ರತೆಗೆ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ; ಆದರೂ ಅಂಥ ಮಾನವಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ಮಾರ್ಗಾಂತರಗೊಂಡ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ನಾಟಕಕಾರ ಬಳಸಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಒಂದು ವೈಸಾದೃಶ್ಯವೇ ಸರಿ.

'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ' : ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ

ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ'ದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನೆಲೆ, ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ನಿರೂಪಣೆ. ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಣೆ, ಚರ್ಚೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸಂವಾದಿತತ್ತ್ವಗಳೊಡನೆ ತುಲನೆ. ಈಗಿನ ವಿಮರ್ಶಾನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ಈ ತತ್ತ್ವದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಚಾರ.

೧. 'ಸುಧಾರಣೀಕರಣ'ವೆಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಪದವು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯುಳ್ಳದ್ದು. ಅದರಿಂದಲೇ ಏನೋ ಈ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದವರು ಅರ್ಥ ವಲಯವನ್ನು ಗೃಹೀತವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು; ನಿಗದಿಯಾಗಿ 'ಈ ಪದದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇಂತಿಷ್ಟು' ಎಂದು ಖಚಿತಪಡಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ.

ಭರತನು ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಸೂತ್ರವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ನಾಲ್ವರು ಪ್ರಮುಖರಲ್ಲಿ ಭಟ್ಟನಾಯಕನೂ ಒಬ್ಬ. ಅವನು ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ವಿವರಣೆ ಇರುವ ಅವನ ಗ್ರಂಥ 'ಹೃದಯದರ್ಪಣ' ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಮೇಲೆ ಬಂದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ತನ್ನ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಮೊದಲು ಉಳಿದ ಮೂವರ (ಲೊಲ್ಲಟ, ಶಂಕುಕ ಮತ್ತು ಭಟ್ಟನಾಯಕ) ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ವಿವರಣೆ ನಮಗೆ ಸಿಗುವಂತಾಗಿರುವುದು. ಮುಂದಿನ ಹಲವು ಮೀಮಾಂಸಕರು – ಮಮ್ಮಟ, ವಿಶ್ವನಾಥ ಮತ್ತು ಜಗನ್ನಾಥ 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ'ವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಮೊದಲು ಬಳಸಿಕೊಂಡವನು ಭಟ್ಟನಾಯಕನೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು (ನೋಡಿ: ಟಿಪ್ಪಣಿ೧).

೨. 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ'ವೆಂದರೆ ಅಸಾಧಾರಣವಾದುದನ್ನು ಸಾಧಾರಣವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ಭಾಷಿಕವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಮೇಲಿನ ಮಾತನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಬರುತ್ತದೆ. 'ಮರ' ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಮಾವಿನಮರ', 'ಹಲಸಿನಮರ', 'ಬೇವಿನಮರ', 'ಆಲದಮರ' ಮುಂತಾದ

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅನುಭವಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅನುಭವಗಳಿಗೂ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಸಾಧಾರಣ ಹಾಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳ ಮೊತ್ತವನ್ನೇ 'ಮರ' ಎಂಬ ಶಬ್ದದಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕೇವಲ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಯಾವ ಅನುಭವವೂ ನಿಜವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಮರ' ಎಂದಾಗ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಮರವೇ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು. ಅಥವಾ ಬೇರೆಬೇರೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಅನುಭವಗಳು ಎದುರಿಗಿದ್ದರೂ 'ಮರ' ಎಂಬ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ರೂಪವೇ ಎದುರಿಗೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ'ವೆಂಬ ಪದದ ಈ ಭಾಷಿಕ ಅರ್ಥವಲಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕಾವ್ಯವು ದೃಶ್ಯವಾಗಿರಲಿ, ಶ್ರವ್ಯವಾಗಿರಲಿ ಅದನ್ನು ಸಹೃದಯರು ಪರಿಭಾವಿಸುವಾಗ ಅವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಏನೆಂಬುದು ಅಭ್ಯಾಸಯೋಗ್ಯ. ಕಾವ್ಯಲೋಕದ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಅವರು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನೀಡುವ ರೀತಿಗೂ ಅದೇ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಲೋಕಜೀವನದಲ್ಲಿರುವ ಸಂವಾದಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನೀಡುವ ರೀತಿಗೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ. "ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾರಣಾದಿಗಳು 'ನನ್ನವೇ ಇವು', 'ಹಗೆಯದೇ ಇವು', 'ತಟಸ್ಥನದೇ ಇವು', 'ಇವು ನನ್ನದಲ್ಲ', 'ಇವು ಹಗೆಯದಲ್ಲ', 'ಇವು ತಟಸ್ಥನವಲ್ಲ' ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧ ವಿಶೇಷಗಳ ಸ್ವೀಕಾರ ಅಥವಾ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ತಳೆದೇ ತಳೆಯುತ್ತವೆ" (ಮಮ್ಮಟ. iv. ಶಿವ್ರ). ಏನನ್ನೋ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ದುಃಖಿಸುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆ ಘಟನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ದೇಶಕಾಲ ವಿಶೇಷಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಳೆದುಕೊಂಡವರು ಶತ್ರುವಾದರೆ ನಮಗೆ ಉಲ್ಲಾಸವಾಗಬಹುದು. ನಮಗೆ ಬೇಕಾದವರಾದರೆ ನಮಗೂ ಖೇದ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಅಪರಿಚಿತರಾದರೆ ಏನೂ ಅನ್ನಿಸದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಏನನ್ನೋ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ದುಃಖಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ನಾವು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬದಲಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯದ ಘಟನೆ 'ಮಿಥ್ಯಾ' ಎಂಬುದೊಂದೇ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಿಥ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗಿ ಆನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಆರೋಗ್ಯಕರವಲ್ಲ[೨]. ಸಹೃದಯರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಭಟ್ಟನಾಯಕ 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ. 'ದೋಷಗಳಿಲ್ಲದ ಅಲಂಕಾರಮಯವಾದ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯವೂ ಅಭಿನಯಗಳಿರುವ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವೂ ಸಹೃದಯನ ಪರಿಭಾವನೆಗೆ ಒಳಗಾದಾಗ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳು ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗದಂತೆ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆಮೇಲೆ ಭಾವಕತ್ವವೆಂಬ ವ್ಯಾಪಾರದ ಮೂಲಕ ರಸವು ಭಾವ್ಯಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ'[೩] ಕಾವ್ಯದ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿನ ಭಾವಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾಗುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ, ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ನಟರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಭಾವಗಳು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ದೇಶದ ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾವವಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಶೋಕವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ನೂರು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಓದಲಿ, ನೋಡಲಿ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಶೋಕಸಾಮಾನ್ಯಭಾವ ಮಾತ್ರ.

'ಕಾವ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಹಂತ ಮೊದಲನೆಯದು; ಆಮೇಲೆ ಭಾವಕತ್ವವೆಂಬ ವ್ಯಾಪಾರದ ಮೂಲಕ ರಸಾನುಭವ' ಎಂದು ಭಟ್ಟನಾಯಕ ಹೇಳಿದ ನಷ್ಟೆ. ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರದೀಪ'ವೆಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದ ಗೋವಿಂದಠಕ್ಕುರನೆಂಬಾತ ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಾಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾವಕತ್ವವೆಂದರೆ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಜತೆಗೆ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳೂ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗುತ್ತವೆ.[೪] ಭೋಜಕತ್ವ ಮತ್ತು ಭಾವಕತ್ವಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತಂದದ್ದು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಘಟ್ಟ. ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳಿದವನು ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಗ್ರಂಥವೊಂದಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಪ್ರಕಾರ ಸಹೃದಯರಲ್ಲೇ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವೇ ಜಾಗೃತಗೊಂಡು ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರ ದೇಶಕಾಲ ವಿಶೇಷ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜತೆಗೆ ಆ ಪಾತ್ರದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಓದುಗರ ಇಲ್ಲವೇ ನೋಟಕರ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಶಬ್ದಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನುರಣನ ತತ್ತ್ವವೊಂದನ್ನು ಹೋಲುವ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದು ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಈ ನಿಲುವು ಭಟ್ಟನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. 'ಭಾವವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗಿ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಭೋಗವಿಷಯವಾಗುವುದಷ್ಟೆ. ಹೀಗೆ ಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು ಯಾರ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಎಂಬುದನ್ನು ಭಟ್ಟನಾಯಕ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಗತತ್ವದ ದೋಷವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಅವನು ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೂ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವಕ್ಕೂ ಆತ್ಮೀಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳಲು ಹಿಂಜರಿದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.' (ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ. ೧೯೭೭ (೧೯೫೩). ಪು. ३೬೯) ಇದರ ಜತೆಗೆ ಭಟ್ಟನಾಯಕನಿಗೆ ಈ ಭಾವಕತ್ವ, ಭೋಜಕತ್ವ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಪ್ರೇರಣೆ ಕೊಟ್ಟ ಸಾಂಖ್ಯ ದರ್ಶನವೂ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು.[೫]

ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ಎರಡು ಘಟ್ಟಗಳಿವೆ ಎಂದಾಯ್ತು. ಮೊದಲನೆಯದು ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಘಟ್ಟ. ಎರಡನೆಯದು ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರದ ಭಾವ ಮತ್ತು ಓದುಗನ ಭಾವಗಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಘಟ್ಟ. ಇವೆರಡೂ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲೂ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿರುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕೃತಿ ರಚಿಸುವವನು ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಮಾಡಬೇಕಾದುದೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳದಿರುವುದು. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಯಾವ ನೆಲೆಯನ್ನೂ ರೂಪಿಸಿದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಒಂದು ಪಾತ್ರ, ಅದು ಹೆಂಗಸೆಂದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆಕೆ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಿದ್ಧಳು. ಆಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥನ ದೇಶಕಾಲ ವಿಶೇಷಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದದ್ದಷ್ಟೆ. ಇಂತಹ ಕಥನವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರೆ ಉತ್ತರ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಮತ್ತು ರಸಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಕೊಂಚ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸೋಣ. ನಾಟ್ಯದಿಂದ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ; ಶಕುಂತಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥನವೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ. ನರ್ತಕಿಯೊಬ್ಬಳು ಈ ಕಥನವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಉಲ್ಲಾಸದ ಸಂದರ್ಭವೊಂದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅವಳು ಧರಿಸುವ ಮುದ್ರೆಗಳು ಅಥವಾ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದ ರೀತಿ ಒಂದು ಆಶಯವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇದೇ ನರ್ತಕಿ ಬೇರಾವುದೋ ಕಥನದ ಬೇರಾವುದೋ ನಾಯಕಿಯ ಉಲ್ಲಾಸವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಇದೇ ಆಶಯವನ್ನು ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ನರ್ತನವನ್ನು ನೋಡುವವರು ಮಾತ್ರ ಈ ಆಶಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಯಾರ ಅನುಭವವೆಂಬುದು ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಶಕುಂತಲೆಯ ಉಲ್ಲಾಸ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಸಾಧಾರಣೀಕರಿಸಲು ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು, ಆಶಯಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಯಿತು.

ಇಂತಹದೇ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಬೇಕಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಆಗ ಉಲ್ಲಾಸ ಉಂಟಾಯಿತೆಂದು ಬರಿದೇ ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಲದು. ಆ ಭಾವ-ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ವಿಶೇಷ ಉಂಟಾಗಲು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು (ವಿಭಾವ) ಮತ್ತು ಈ ಭಾವ ಉಂಟಾದುದರ ಪುರಾವೆಯಾದ ದೈಹಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು (ಅನುಭಾವ). ಈ ವಿಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದೇಶಕಾಲವಿಶಿಷ್ಟವಾದವು. ಕಥಾನಿಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ವಿಭಾವಗಳನ್ನು ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಶಕುಂತಲೆ ಮತ್ತು ಸೀತೆ ಇವರಿಬ್ಬರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟಿಯರು ತಾವಿಬ್ಬರೂ ಬೇರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಉಡುಗೆಗಳನ್ನಾದರೂ ಧರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಉಳಿದ ವಿಭಾವಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಅವು ದೇಶಕಾಲದ ವ್ಯಕ್ತಿವಿಶಿಷ್ಟವಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಉಲ್ಲಾಸದ, ಹರ್ಷದ ಭಾವ ಉದಯವಾದಾಗ ಆಗುವ ದೈಹಿಕ ಅವಸ್ಥೆಗಳು-ಅನುಭಾವಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ವಿಭಾವಗಳು ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಆಗುವ ಅನುಭವದಂತೆ ರೂಪಿಸಬೇಕು. ಇದನ್ನೇ ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವೆನ್ನಬಹುದು.

ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಪರೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ಮೇಲಿನ ಮಾತನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣನೆಗಳು ಪುನರಾವೃತ್ತಿಯಾಗುತ್ತವೆ: ಇಲ್ಲವೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಾಯಕನ ಶೌರ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಅವನ ಶತ್ರುವಿನ ಪತ್ನಿಯ ವೈಧವ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದು. ವಸಂತಕಾಲವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಮಾವು, ಕೋಗಿಲೆ, ಉಲ್ಲಾಸದ ಪ್ರಣಯಿಗಳನ್ನು ಬಿಡದೆ ವರ್ಣಿಸುವುದು, ನಾಯಕಿಯ ವಿರಹವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲಂತೂ ಖಚಿತವಾದ ದೈಹಿಕ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೇ ಹೇಳುವುದು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಎಂದರೇನಾಯ್ತು? ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ. ಕೆಲವು ವಿಭಾವಗಳು

ಮಾದರಿಗಳಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ.[2] ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ ಏನೇ ಆಗಿರಲಿ, ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಂತೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಈ ಸಿದ್ಧ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಂತೂ ಪ್ರಧಾನ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ನೋಟಕ ಇಲ್ಲವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ, ಕಥಾವಸ್ತು ಏನೇ ಇರಲಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ ಈ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳು ಕೂಡ ಪುನರಾವೃತ್ತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ಲಕ್ಷಣದಿಂದಾಗಿ ವಿಭಾವಗಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿಗಳಿಗಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಜತೆಗೆ ಈ ಲಕ್ಷಣದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ವಿವರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂದೂ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ ಹೇಳುವ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಮಾತೆಂದರೆ "ಕವಿಗಳು ಸಿದ್ಧಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಕೊರತೆಯಿತ್ತು" ಎಂಬುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನರು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ರೀತಿಯೇ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತೆಂದು ಈಗ ನಾವು ತಿಳಿದಿದ್ದೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಭವಗಳ ಕೊರತೆಯ ಆರೋಪವನ್ನು ಹೊರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಆ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬಹುದು.

ರಸಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈಗ ಪರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಓದುಗರಿಗೆ ದೊರಕುವುದು ರಸಾನುಭವವಷ್ಟೆ. ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ದೊರಕುವ ಅನುಭವವೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪ್ರತಿ ಕಾವ್ಯವೂ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುವ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮಿತಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆಯೆಂಬ ಮಾತು ಬೇರೆ. ಈ ಸಂಬಂಧವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮುಂದೆ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ 'ರಸಗಳು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮ ಒಂದೇ ರೀತಿಯದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂರು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ರಸಗಳು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತವೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೂರು ಪರಿಣಾಮಗಳು ದ್ರುತಿ, ವಿಸ್ತಾರ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸ.[3] ಎಂದರೆ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಮತ್ತು ಒಟ್ಟು ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಆಗ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. 'ರಸಾನುಭವ'ದ ಚರ್ಚೆಯ ಈ ವಿವರ ನಾವೀಗ ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಆಶಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಓದುಗ ಇಲ್ಲವೇ ನೋಟಕರು ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಲೀ ಅದರ ಕಥಾವಸ್ತು ಏನೇ ಇರಲಿ, ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮ ಮಾತ್ರ ಒಂದೇ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ದ್ರುತಿ, ವಿಸ್ತಾರ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮನಸ್ಸು ಅನುಭವಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ತತ್ತ್ವದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ, ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, ವಿಭಾವಗಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಎಂದರೇನು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕವಿಗಳು ಹೇಗೆ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದೊಂದು ಕೊರತೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ

ಮತ್ತು ರಸಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳ ಪರೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ಈ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯಮಾನ ಉತ್ತರವನ್ನು ಪಡೆದಂತಾಗಿದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೆಲವು ತತ್ತ್ವಗಳೊಂದಿಗೆ ಈ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಗಳ ಅನುಭವದ ಮೂಲಕ ನೋಟಕರಲ್ಲಿ ಭಾವರೇಚನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ತನ್ನ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮಂಡನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದನಷ್ಟೆ. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಇವೆರಡೂ ಅನುಭವಗಳ ಜತೆಗೆ 'ಅದ್ಭುತ'ವನ್ನು ಸೇರಿಸಬೇಕೆಂದು ವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇನೇ ಇರಲಿ. ಒಟ್ಟಾರೆ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಏನೇ ಇರಲಿ, ಅದು ನೀಡುವ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಎಂದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ದೇಶಕಾಲವಿಶೇಷಗಳು ಗೌಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಗೌಣವಾಗುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆಯಷ್ಟೆ. ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋ ಎಂಬ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಉತ್ತರಿಸಲು 'ಸೈಕಿಕಲ್ ಡಿಸ್ಟೆನ್ಸ್' ಎಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ತತ್ತ್ವಕ್ಕೂ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ತತ್ತ್ವಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ (ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ.: ೧೯೬೮ (೧೯೫೯) ಪು.೩೮೩ ಅ). ಬುಲ್ಲೋನ ಪ್ರಕಾರ 'ವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅನಾಸಕ್ತಿಗಳು ಲೌಕಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸಹಜ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಇವೆರಡೂ ಅನುಭವಗಳು ಸಲ್ಲದು. ಹೀಗೆ ನನ್ನದು ಇಲ್ಲವೇ ನನ್ನದಲ್ಲ ಎಂಬ ಅನುಭವ ಉಂಟಾಗುವುದು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಹತ್ತಿರ ಇಲ್ಲವೇ ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ. ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಲೌಕಿಕವಾದ ನನ್ನದು ಅಥವಾ ನನ್ನದಲ್ಲ ಎಂಬ ಎರಡೂ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಬದಲು ವಿಶೇಷವಾದ ಬೇರೊಂದು ಅನುಭವ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಭವವೇ ಕಾವ್ಯಾನುಭವ. ಈ ಅನುಭವ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಿಗಿರುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೂರ.' ಈ ದೂರವನ್ನೇ ಬುಲ್ಲೋ ಸೈಕಿಕಲ್ ಡಿಸ್ಟೆನ್ಸ್ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ದೂರದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಗಳನ್ನೂ ಕುರಿತು ಹೇಳಿ ಅದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಲೋಪಗಳಾಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.[೯]

'ಸೈಕಿಕಲ್ ಡಿಸ್ಟೆನ್ಸ್' ತತ್ತ್ವವನ್ನು ವಿವರಿಸಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಮಾತೆಂದರೆ ಇದಕ್ಕೂ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಕ್ಕೂ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆಯೆಂಬುದು. ವಸ್ತುವಿನ ದೇಶಕಾಲವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿಗಳು ಗೌಣವಾಗಬೇಕೆಂದು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಹೇಗೆಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಎರಡೂ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ತಾಳುತ್ತವೆ. ವಿಭಾವಗಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಮೂಲಕ ವಸ್ತುವಿನ ದೇಶಕಾಲವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಬಹುದೆಂದು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಹೇಳಿದರೆ ಹೀಗೆ ನಿವಾರಿಸಲು ವಸ್ತುವಿಗೂ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅಂತರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗವೆಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಮತ್ತು ಸೈಕಿಕಲ್ ಡಿಸ್ಟೆನ್ಸ್ ತತ್ತ್ವಗಳು ಸಾಧಿಸುವ ಗುರಿ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳೆಂದೇ ತಿಳಿಯುವುದು ಸಾಧುವಾದ ನಿಲುವು.

ಈಗ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಂದಿನ ವಿಮರ್ಶಾನಿಲುವುಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಹುದು. ಈ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಎರಡು ಹಂತಗಳು. ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪರಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು. ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಆ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಂದಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ವಿವರಿಸುವುದು.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳು ರಸವಾಗುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಈ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳು ನೋಟಕ ಇಲ್ಲವೇ ಓದುಗರಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದಿಂದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗಿ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಾಗ ಇಡೀ ವಿವರಣೆಯೇ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಚೌಕಟ್ಟು ಕವಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನೇ ಮಿತಗೊಳಿಸುವಂಥದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿಯು ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಲಿ ಆ ಮೂಲಕ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಆಶಯಗಳು ಮಾತ್ರ ಎಂಟು ಅಥವಾ ಒಂಬತ್ತು ಮಾತ್ರ. ಎಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳನ್ನೂ ಈ ಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕವಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಭವದ ಸಾಧಾರಣ ಅಂಶವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕವಿಯ ಕೆಲಸವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿಸುವ ಅಥವಾ ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು. ಆ ಪರಂಪರೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ನಡುವೆ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ನಡುವೆ ಬುದ್ಧಿ ಪ್ರಧಾನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಎಂದರೆ ಓದುಗರು ವಸ್ತುವಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನೇ ಕುರಿತು ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಹೊರಡುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ: ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಆಗುವ ಅನುಭವ ಎಂತಹುದು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅದು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಎಂಥದೇ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಓದುಗರು ವಸ್ತುವಿನ ವಿನ್ಯಾಸವು ರೂಪಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳತ್ತ ಗಮನಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದರೊಡನೆ ಬುದ್ಧಿಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಂವಾದವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಇಡೀ ಕತೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವದ ಪ್ರೇರಕವನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಬದಲಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ' ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ ಓದುಗರನ್ನು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಬಗೆ. ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾವಗಳು, ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳು ಸಾಧಾರಣೀ ಕೃತಗೊಂಡಿವೆಯೆಂದಮೇಲೆ ಓದುಗರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮಾತ್ರ ಆಗಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಅವರು ಆ ಬಗೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾರದೇ ಹೋದರೆ ತಪ್ಪು ಅವರಲ್ಲೇ ಇದೆಯೆಂದು ಮೀಮಾಂಸಕಾರರು

ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಿಲುವು ಕೂಡ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸರಿಯಾದುದೇ. ಓದುಗ ಇಲ್ಲವೇ ನೋಟಕರು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಘಟಕವಾಗಿ ಉಳಿಯದೇ ಒಂದು ಸಮೂಹದ ಅಂಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ನಿಲುವು ಸರಿಯೇ ಇರಬಹುದು. ನಾಟಕವೊಂದರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವುದು, ಕಾವ್ಯವಾಚನದ ಕೇಳುಗರು ಒಂದೇ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು_ಎಂದರೆ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವದ ಜಾಗೃತಿಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವೇ ಆಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಈಗ ಬೇರೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪರಿಸರವಿದೆ. ಓದುಗರು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ, ಏಕಾಕಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಕೃತಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಬಲ್ಲರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರದು ಕೇವಲ ಭಾವಪ್ರಧಾನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬುದ್ಧಿಯ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಸಮೂಹರಂಜನೆಯಾದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಅಲ್ಲಿಯಂತೂ ಎಲ್ಲ ನೋಟಕರೂ ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಅಂಗವಾಗಿ ಕೃತಿಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆಯಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಧುವಾದುದೇ. ಬದಲಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲೂ ಒಂದು ನಾಟಕದ ವಾಚಕವನ್ನು ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ಓದುಗರೇ ಎದುರಿಸಬಲ್ಲಂತೆ ಅದರ ರಂಗವಾಚಿಕವನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾರರು. ಆಗ ಅವರು ಒಂದು ಸಮೂಹದ ಅಂಗವೇ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು. 'ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅವರು ನಾಟಕದೊಡನೆ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ನಿಲುವು. ಹೀಗಾದಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕರು ಇಲ್ಲವೇ ನೋಟಕರು ತಾವು ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಪಕ್ಕದವರು ಒಂದೇ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವುದರಿಂದ ತಮ್ಮಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಯಾವ ಬೇಧವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರಬಹುದು. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಭ್ರಮೆಗೆ ನೋಟಕರನ್ನು ನಾಟಕ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗುವ ಮೊದಲು ಮತ್ತು ಹೊರಬಂದ ನಂತರ ಇರುವ ವಾಸ್ತವವು ನಡುವೆ ಕೊಂಚ ಕಾಲ ಮಿಥ್ಯಾ ಎನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿಬಿಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ಅಪಾಯಕಾರಿ.'[೧೦]

ಈ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಬದಲಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಹೊರಗುಳಿಯುತ್ತದೆ ಎಂದಾಯ್ತು. ಈಗ ಉಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆ ; ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಕಲ್ಪನೆ ಈಗ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿರುಪಯುಕ್ತವೇ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರಿಸಲು ಈಗಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಚಿತ್ರಣವೊಂದನ್ನು ನೀಡುವ ಕೃತಿ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ಘಟನೆಗಳು, ವಿವರಗಳು ಮುಂತಾದುವು ದೇಶಕಾಲವಿಶೇಷಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಗೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಇಡೀ ಕೃತಿ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಚರಿತೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ದೇಶಕಾಲವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಏಕೆಂದರೆ ವಿವರಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು, ಅದರ ಕಾರಣಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯ

ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಉಳಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಆಗ ಖಚಿತವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅದರ ನಿಜವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟಂತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಸಮಸ್ಯೆ. ಇದರ ನಿವಾರಣೆಗೆ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು. ನಿರೂಪಣೆಗೆ ದೇಶಕಾಲವಿಶೇಷಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ಅದರ ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಸಾಧಾರಣೀಕರಿಸಬೇಕು. ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಆ ಕಥಾಭಾಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಬದ್ಧವಾಗಿರದೆ ಅದೇ ಬಗೆಯ ಯಾವುದೇ ಕಥೆಗೂ ನಿಜವಾಗಿರಬೇಕು. ಈಗ ನಾವು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿರುವುದು ವಿಭಾವಗಳ ಇಲ್ಲವೇ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಕ್ಕಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ವಿಚಾರದ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಕ್ಕೆ. ಎಂದರೆ ಘಟನೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವು ಹೊರಚೆಲ್ಲುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಉಳಿಸದೆ ಸಾಧಾರಣೀಕರಿಸಲು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ'ದ ಕಲ್ಪನೆ ಭಟ್ಟನಾಯಕನಿಗಿಂತಲೂ ಹಿಂದಿನದೆನ್ನುವ ವಾದಗಳೂ ಇವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದವು ಎರಡು.

ಅ. ಭರತನೇ ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ತಿಳಿದಿದ್ದನೆಂಬ ವಾದ [ನಗೇಂದ್ರ : ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ್]. ಭರತನಲ್ಲಿ ಈ ತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಉದಾ: ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರಸಾಸ್ವಾದಮಾಡುವಾಗ 'ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣದಿಂದ ರಸವು ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ' – ಏಭ್ಯಶ್ಚ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣಯೋಗೇನ ರಸಾ ನಿಷ್ಪದ್ಯಂತೇ (ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ. VII-೬) ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಸಾಮಾನ್ಯಗುಣ'ವೆಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ಭರತನಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಮೂಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು, ಈ ತತ್ತ್ವದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಅರಿವು ಭರತನಿಗೆ ತಿಳಿದಿತ್ತೆಂದು ವಾದಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಆ. ಶಂಕುಕನ ಅನುಮಿತಿವಾದವನ್ನು ಭಟ್ಟನಾಯಕ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ 'ಅನುಕಾರ್ಯರು ದೇವತೆಗಳಾದಾಗ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ರಸದ ಅನುಮಿತಿಯೂ ಆಗಲಾರದು. ಅದರಿಂದ ಶಂಕುಕನ ವಿವರಣೆಗೆ ಸರ್ವತ್ರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇಲ್ಲ' ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಭಟ್ಟನಾಯಕ ತನಗಿಂತಲೂ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. (ಗುಪ್ತ ಪ್ರೇಮಸ್ವರೂಪ: ರಸಗಂಗಾಧರ್–ಹಿಂದಿ ಅನುವಾದ). ಆದರೆ ಭಟ್ಟನಾಯಕ ತಾನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿದ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಶಂಕುಕನ ವಿವರಣೆಯ ಅವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಸೂಕ್ತ.

ಮೇಲಿನ ಎರಡೂ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯಾದಮೇಲೆ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನ ಪೂರ್ವಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅದನ್ನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿ, ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಖಚಿತಗೊಳಿಸಿದನೆಂದು ವಾದಿಸುವುದು ಸಾಧುವಾದ ನಿಲುವು.

೨. ಪ್ಲೇಟೊ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಸತ್ಯದ ಅನುಕರಣೆಯ ಅನುಕರಣೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದನಷ್ಟೆ ಈ ಮಿಥ್ಯೆಯನ್ನೇ ಸತ್ಯವೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿದೆಯೆಂದು ಆತ ಹೇಳಿದ. ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯ ನಾಗರಿಕ, ಹೀಗೆ ಮಿಥ್ಯೆಯನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ, ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವುದನ್ನು ಆತ ಸಹಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕವಿಗಳನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಿದ್ದ.

೩. 'ತಸ್ಮಾತ್ ಕಾವ್ಯಂ ದೋಷಾಭಾವಗುಣಾಲಂಕಾರಮಯತ್ವಲಕ್ಷಣೇನ ನಾಟ್ಯೇ ಚತುರ್ವಿಧಾಭಿನಯರೂಪೇಣ ನಿಬಿಡನಿಜಮೋಹಸಂಕಟತಾನಿವಾರಣಕಾರಿಣಾ ವಿಭಾವಾದಿಸಾಧಾರಣೀಕರಣಾತ್ಮನಾ ಅಭಿಧಾತೋ ದ್ವಿತೀಯಾಂಶೇನ ಭಾವಕತ್ವವ್ಯಾಪಾರೇಣ ಭಾವ್ಯಮಾನೋ ರಸಃ....' –ಭಟ್ಟನಾಯಕ.

೪. 'ಭಾವಕತ್ವಂ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಮ್ । ತೇನಹಿ ವ್ಯಾಪಾರೇಣ ವಿಭಾವಾದಯಃ ಸ್ಥಾಯೀಚ ಸಾಧಾರಣೀಕ್ರಿಯಂತೇ। ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಂ ಚೈತದೇವ ಯತ್ ಸೀತಾದಿವಿಶೇಷಾಣಾಂ ಕಾಮಿನೀತ್ವಾದಿ ಸಾಮಾನ್ಯೇನೋಪಸ್ಥಿತಿಃ। ಸ್ಥಾಯ್ಯನುಭಾವಾದೀನಾಂ ಚ ಸಂಬಂಧವಿಶೇಷಾನವಚ್ಛಿನ್ನತ್ವೇನ'–ಗೋವಿಂದ ಠಕ್ಕುರ: 'ಕಾವ್ಯಪ್ರದೀಪದಲ್ಲಿ' (ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ).

೫. ಈ ಸೂಚನೆ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' (ತೀನಂಶ್ರೀ)ಯಲ್ಲಿದೆ. (ನೋ. ಪು.೩೬೮ ಅ). ವಿವರಗಳು ಎಂ.ಹಿರಿಯಣ್ಣನವರ 'ಇಂಡಿಯನ್ ಈಸ್ತೆಟಿಕ್ಸ್' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿವೆ. ಪ್ರಕೃತಿ, ಪುರುಷ ಇವರ ನಿರಂತರ ದ್ವೈತವೇ ಆಧಾರವಾಗಿ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವು ನೋಟಕರದು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಭಟ್ಟನಾಯಕ ಹಿಂಜರಿದಿರಬೇಕು. ಅಥವಾ ಅವನು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ತತ್ತ್ವದ ಎರಡನೆ ಘಟ್ಟವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಿಲ್ಲವೆನ್ನಬೇಕು.

೬ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ವಿಭಾವಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪನ ಮತ್ತು ಆಲಂಬನಗಳೆಂದು ವಿಭಜಿಸಿರುವುದಕ್ಕೂ ಈಗ ನಾವು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗದ ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗುವ ವಿಭಾವಗಳೆಂಬ ವಿಭಜನೆಗೂ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂವಾದಿಯಾಗಲೂಬಹುದು. ಎಂದರೆ ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗದ ವಿಭಾವಗಳೂ, ಅಲಂಬನ ವಿಭಾವಗಳು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗುವ ವಿಭಾವಗಳೂ ಆಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ.

೭. (ಅ) ಹೀಗೆ ಆಶಯಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಒಂದು ಅತಿರೇಕವೆಂದರೆ ಕವಿಸಮಯಗಳು. ಉಳಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆವೃತ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಆಶಯಕ್ಕೂ ತಾನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ಇರುವ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಕವಿಯು ಯತ್ನಿಸಿದರೆ ಕವಿಸಮಯಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಅಂತಹ ಯತ್ನವನ್ನೇನೂ ಮಾಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

(ಆ) ಅಷ್ಟಾದಶವರ್ಣನೆಗಳು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಪಡೆದ ಕಾರಣಗಳೇನೇ ಇರಲಿ ಅವು ಕವಿಗಳ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಬಂದದ್ದು ಮಾತ್ರ ಅವುಗಳ ಮಾದರಿತನದಿಂದಲೇ. ಎಂದರೆ ಕವಿಗಳು ಯಾವುದೇ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿರಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ವಿಭಾವಗಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಕ್ಕೆ ಈ ವರ್ಣನೆಗಳ ಮೊರೆಹೊಕ್ಕರು. ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲೇ ಬರುವ ನಾಯಕ, ನಾಯಿಕಾಭೇದಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು.

೮. ಇದು ಮೂರು ಬಗೆಯಲ್ಲ ನಾಲ್ಕು ಎಂಬ ವಾದವೂ ಇದೆ.

'ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದರಿಂದ ಆಗುವ ಆನಂದವು (ಚಿತ್ತ) ವಿಕಾಸ, ವಿಸ್ತಾರ, ಕ್ಷೋಭ, ವಿಕ್ಷೇಪ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ವಿಧ'–ನೋಡಿ: ಕನ್ನಡ ಕೈಪಿಡಿ, ಪು. ೨೦೦, ೧೯೫೫ (೧೯೨೭). ಮುಂದುವರಿದು ಈ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

೯. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ನಡುವಿನ ಈ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕವಿ ಮತ್ತು ಓದುಗರಿಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಉಂಟಾಗಬೇಕೆಂಬ ಅಂಶ ಗಮನಾರ್ಹ. ಸಾಧಾರಣೀಕರಣತತ್ತ್ವ ಓದುಗರನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಕವಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

೧೦. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಪರಿಹಾರಕ್ಕೆಂದೇ ಜರ್ಮನಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರನಾದ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೊಸ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಆ ಪ್ರಕಾರ, ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ನಾಟಕವು ಪ್ರತಿಕ್ಷಣವೂ ಓದುಗರೊಡನೆ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಡಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅವರು ಬುದ್ಧಿಯ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಬೇಕು ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಪಕ್ಕದವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತಸ್ತುಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಜಾಗೃತವಾಗಿರುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು–ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನವ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ; ಹಾಗೂ ಅದು ನಾವು ಹಾಕಿಕೊಂಡ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಖಚಿತವಾದ ಉತ್ತರ ನೀಡಬಲ್ಲುದು.

ಗ್ರಂಥಋಣ

ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ : ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ೧೯೬೮ (೧೯೫೯). ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ: ಆನಂದವರ್ಧನನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ೧೯೭೯ (೧೯೫೧). ರಾಮಲಖನ್‌ಶುಕ್ಲ : ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಃ, (೧೯೬೮).

ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ: ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಇತರ ಯಾವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಇದರಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಲಿಲ್ಲ. ಇದ್ದುದರಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಇರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಧ್ವನಿಯ ಈ ವ್ಯಾಪಕ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ಮತ್ತು ಅನ್ವಯಿಸಿದ ಕ್ರಮವು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಅನ್ವಯಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ, ಸಮಕಾಲೀನ ಮತ್ತು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡುವಾಗ, ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದು ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಅದರೊಡನೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಸ್ಥಾನವನ್ನು ಅವರು ಬೆಳೆಯಗೊಟ್ಟರು. ಕಾವ್ಯ (=ಸಾಹಿತ್ಯ) ಕೃತಿಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ಬಳಸುವ ಈ ಪ್ರಸ್ಥಾನ ರೂಪಿಸಿದ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ನಾವೀಗ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು 'ಕೆರೆಗೆ ಹಾರ' ಮತ್ತು 'ಕಲ್ಕಿ' (ಅಥವಾ 'ಮಕ್ಕಳಿವರೇನಮ್ಮಾ?') ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದರಿಂದ, ಜನಪದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲೂ ಶಿಷ್ಟಕೃತಿಗಳಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವವಿರುವುದೆಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಂತಾಯ್ತೆಂದು ವಾದಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿದಂತಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಭಿನ್ನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿವೇಷದ ಕೃತಿಗಳ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅವಕಾಶ ತಪ್ಪಿದಂತಾಯಿತು. ಇದಲ್ಲದೆ ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಪದ, ಒಂದು ಸಾಲು, ಧ್ವನಿಯ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡವು. ಅಂಥ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಪಡೆದು ಕೃತಿಯ ಚರ್ಚೆ ಎಂದರೆ, ಆ ಉಲ್ಲೇಖಗಳ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಮಂಡನೆಯೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ರಚನೆಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸದೇ ಹೋಗುವಂತಾಯ್ತು. ಅಥವಾ ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗುವ, ಕೃತಿಯ ಭಾಗಗಳೇ ಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗತೊಡಗಿದವು.

ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಮುಖವಿದೆ: ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ಸಂವಹನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವಂತೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಕವಿಯ ರಚನೆಯ ಒಂದು ನಿರ್ಧಾರಕ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಆಗ ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ 'ಅಂತರ್ಗತ'ವಾದ ಧ್ವನಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುವುದೋ, ಸಂವಹನವಾಗುವುದೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಿಂದೆ ಸರಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ:

ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ವಸ್ತುಧ್ವನಿಗೆ ನಿದರ್ಶನ ನೀಡುವಾಗ 'ಕಲ್ಕಿ' (ಕುವೆಂಪು) ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯ ಸಾಲನ್ನು ('ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯು ನಿದ್ದೆ') ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಸಾಲು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವೆಂಬುದು ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಹಾಗೂ ಆ ಸಾಲು ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಸಾಲಿನಿಂದ ಧ್ವನಿತವಾಗುವ ಅರ್ಥ, ಯಾವುದೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಿಲ್ಲದೆ, ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೋ ಎಂಬುದು ತೀನಂಶ್ರೀಯವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕವಿತೆಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗುವುದು ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬ ಸಂಕಥನ, ಹಲವು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣ ಸಾಲು-ಭಾಗಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಂದಲೇ ಕೂಡಿತ್ತು. ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಇಂಥ 'ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣ' ಭಾಗಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಆವೃತ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಆಯ್ಕೆಗಳಿಗೆ ಕನಿಷ್ಠ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸದ ಕೃತಿಗಳು ಓದಿನಿಂದ, ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಮರೆಯಾಗುತ್ತ ನಡೆದಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಎಷ್ಟೋ ಕವಿ-ಕೃತಿಗಳು ಮರಳಿ ಅವಗಾಹನೆಗೆ ಬರುವುದೇ ಕಡಿಮೆ. ಹೀಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂಕಥನದಿಂದ ಕವಿ-ಕೃತಿ ಸಮುದಾಯ ನಾಪತ್ತೆಯಾಗುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ತಕರಾರೆತ್ತಲು ಮೇಲಿನ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಲಕ್ಷಣ ನಿರ್ವಚನಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ವಿವರಿಸಿದ ರೀತಿ, ಹೇಗೆ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ.

2. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂಬ ಪ್ರಕಾರವೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದನಷ್ಟೆ. ಎಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದೊಡನೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೂ ಪ್ರತೀತಗೊಂಡರೂ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಥವಾ ಉಪಾದೇಯವಾಗಿ ತೋರುವುದೋ ಅಲ್ಲಿ ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯ (=ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಗೌಣವಾಗುವುದು) ಇದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಬಲು ದೊಡ್ಡದು. ಉಪಮಾ, ರೂಪಕಾದಿ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನೂ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಬಗೆಯೆಂದೇ ವಿವರಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾಹಿತಿ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಆಯ್ದು ತೆಗೆದ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣ ಭಾಗಗಳು, ಉಕ್ತಿಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡೋಣ: ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಮಕ್ಕಳಿವರೇನಮ್ಮಾ?' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ 'ಸೂಲಗಳು ಮೂವತ್ತು ಮೂರು ಕೋಟಿ' ಎನ್ನುವ ಸಾಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಸೂಲಗಳು' ಪದ ರಚನೆಯು ಕನ್ನಡ ಉಪಭಾಷೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ - ಹಲವು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಉಪಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ- ಇರುವ 'ಹೆರಿಗೆಗಳು' ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದ ಜತೆಗೆ, 'ಶೂಲ'ಗಳು ಎಂಬ ರಚನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯದೊಡನೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಪ್ರತೀತಿ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗುವುದು ಉಕ್ತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಹೊರತು, ಪ್ರತೀತವಾದ

ಅರ್ಥವಲ್ಲ. 'ಶೂಲ'ವೆಂಬ ಅರ್ಥ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವುದು ಒಂದು ಹಂತ. ಆ ಅರ್ಥ ನಮಗೆ ಒದಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ಕವಿಯ 'ಪದದ ಆಯ್ಕೆ'ಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ವಾಚ್ಯದ ನೆಲೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ.

ಆನಂದವರ್ಧನನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯದ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ವಾಚ್ಯವಿಶ್ರಾಂತವಾದ ಈ ಬಗೆಯನ್ನು ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ ನಿರ್ವಚನದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡುವ ಭರದಲ್ಲಿ, ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡುವುದನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದೆ. ತೀನಂಶ್ರೀ ಪ್ರಣೀತ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಢಾಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಧ್ವನಿಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ವಲಯವನ್ನು ದೂರವಿಟ್ಟರೂ ಅದೂ ಕೂಡ ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಿತು. ಬುದ್ಧಿಗಮ್ಯವಾದ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥದ ಪರವಾಗಿ ನಿಂತ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ನೆಲೆಯೂ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲೇ ಕಾವ್ಯ ಸಂವಹನವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಕನಿಷ್ಠ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿತೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂಕಥನಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಒದಗಿಬಂತಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ನಿರ್ವಚನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಮಿತಿಯೊದಗಿತು. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೀಗ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂಕಥನವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸದೇ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು.

3. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಸುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ನಾವು ಮರೆತಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆನಂದವರ್ಧನ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವುದೇನನ್ನು? ದೃಶ್ಯಕೃತಿಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡನೆಯಾದ ರಸಾನುಭವದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು, ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಗಳ (ಓದುಗಬ್ಬಗಳ) ನೆಲೆಗೆ ತರಲೆಂದೇ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ಆತ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದು. ಇಂಥ ಯತ್ನ ಮಾಡಲು, ಕಾಶ್ಮೀರದಲ್ಲಿದ್ದ ಆತನಿಗೆ ಒದಗಿಬಂದಿದ್ದ ಕಾರಣಗಳು ಹಲವು ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆತನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಕೃತಿ-ದೃಶ್ಯಕೃತಿಗಳೂ ಕೂಡ ಆತನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಓದುಗಬ್ಬಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಿದ್ದುದೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿರಲು ಸಾಕು. ಏನೇ ಇರಲಿ. ರಸಾನುಭವವು ಸಂವಹನದ ಮೂಲಕವೇ ಲಭಿಸುವಂಥದು. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವೂ ('ರಸ-ಧ್ವನಿ' ಎಂಬ ಜೋಡುಪದ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ) ಈ ಪೂರ್ವಶರತ್ತನ್ನು ಮೀರುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ಮರೆತರೆ ಆಗ ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ದೊರಕಿಸಿಕೊಂಡ ಅರ್ಥವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂಕಥನವು ಇದೇ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಡೆಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಸಂವಹನ ಮೂಲವಾದ ವಿವೇಚನೆ ಹಿಂದೆ ಸರಿದುಬಿಟ್ಟಿತು.

ಆನಂದವರ್ಧನ ಮತ್ತು ಅಭಿನವಗುಪ್ತರು ಓದುಗಬ್ಬ (=ಹಾಡುಗಬ್ಬ)ಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ, ಧ್ವನಿಯು 'ತಟ್ಟನೆ ಪ್ರತೀತಿ'ಯಾಗುವುದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತೀತವಾಗುವುದು 'ಅರ್ಥ'ವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕೇವಲ ಔಪಚಾರಿಕ.

ಏಕೆಂದರೆ ಅದು 'ಭಾವ'ವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಭಾವ'ವನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಅದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಜನ್ಯ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಫಲ್ಯವಿರುವುದು ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಈ ನೆಲೆಯನ್ನು ಗೌಣಗೊಳಿಸಿತು. ಜತೆಗೆ ಭಾವೋದ್ದೀಪಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಿತು.

4. ಈ ವಿಪರ್ಯಯಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದಲ್ಲೇ ಇರುವ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮಿತಿಗಳೂ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಅಂಥ ಒಂದೆರಡು ಮಿತಿಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಮೊದಲನೆಯದು ಇಡೀ ಕೃತಿಯಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿಯ ಬಗೆಗೆ ಇದೆ. ಧ್ವನಿಕಾರರು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳು ಪ್ರತೀತವಾಗುವ ಕಾಲಗಳ ನಡುವಣ ಅಂತರವೇ 'ಓದುಗ'ನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಬಾರದೆಂದೂ ಆಗಲೇ ಅದು ಶ್ರೇಷ್ಠಕಾವ್ಯವೆಂದೂ ಹೇಳಿದರಷ್ಟೆ. ಈ ಅಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಇಗೋ ಈಗ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಗೋಚರವಾಯಿತು, ಇಗೋ ಈಗ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಗೋಚರವಾಯಿತು –ಎಂದು ಪಿಂಗಡಿಸಿ ಹೇಳಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಎರಡೂ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಎಂಬಂತೆ ಪ್ರತೀತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ಪ್ರತೀತವಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಓದುಗಬ್ಬದಲ್ಲಿ ಇದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಓದುವಿಕೆ ಅಖಂಡವಾಗಿ, ಅವಿರತವಾಗಿ ಇರುವುದು ಅಶಕ್ಯ. ಕ್ರಮಾನುಗತವಾದ ಓದೂ ಅಸಾಧ್ಯ. ದೀರ್ಘ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಹಲವು ಓದುಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಓದುತ್ತೇವೆ. ವಾಚನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕೃತಿಯನ್ನಾಗಲೀ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಕೃತಿಯನ್ನಾಗಲೀ ತುದಿಯಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಒಂದೇ ಕೂರಿನಲ್ಲಿ ಪಠಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ ವಾಚಕರು ಎಡೆಬಿಡದೆ-ಮರೆವು, ನಿದ್ರೆ, ಆಲಸ್ಯಗಳಿಲ್ಲದೆ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ ಹೇಗೆ ವಾದಿಸುವುದು? ಇದು ನೋಡುಗಬ್ಬಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ. ಕ್ರಮಾನುಗತವಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಮುದಾಯದ ಭಾಗವಾಗಿ ನೋಡುಗರು ಕೃತಿಯನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವುದು ಅಂಥ ಕೃತಿಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ. ಕೃತಿಗಳ 'ಮಂಡನೆ–ಪರಿಭಾವನೆ'ಗೆ ಇರುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಕ್ಲುಪ್ತ ಕಾಲಾವಧಿಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳು 'ಏಕಸಮಯ'ದಲ್ಲೆಂಬಂತೆ ಪ್ರತೀತವಾಗಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಪ್ರಬಂಧ ಧ್ವನಿ ಎಂಬುದೂ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

ಓದುಗಬ್ಬಗಳಲ್ಲಿ, ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಈ ಬಗೆಯ ಸಂವಹನ ಕ್ರಮವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ(ಗಳು) ಪ್ರತೀತವಾಗುವುದು, ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ(ಗಳು) ತಿಳಿಯುವುದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕಾಲದ ಅಂತರವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತವೆ. ದೀರ್ಘ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಂತೂ ಈ ಅಂತರ ಮತ್ತಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಂಥ ರಚನೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಸಂಲಕ್ಷ್ಯ ಕ್ರಮ ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದು ಕೇವಲ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗುತ್ತದೆ; ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಅಂಥ ಧ್ವನಿಯೊಂದರ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ಯತ್ನವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ತೋರುತ್ತದೆ.

5. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮಿತಿ: ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಒಂದು ಅಂಗ. ಪ್ರತೀತವಾಗುವ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದ ಭಾಷಾತೀತವಾದ ನೆಲೆಗೆ ಕೃತಿಯ ಮಂಡನೆಯಲ್ಲೇ ನೆರವಾಗುವ ಭಾಷೇತರ ಅಂಗಗಳಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾತು ಒಂದು ನೆಲೆ. ಅಭಿನಯದ ಉಳಿದ ನೆಲೆಗಳು (ಸಾತ್ತ್ವಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಆಂಗಿಕ)

ಭಾಷೇತರವಾದವು. ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಭಾಷಾತೀತವಾದ ಅನುಭವಗಳು ಪ್ರತೀತವಾದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಭಾಷೇತರ ಸಂಗತಿಗಳಿರುವುದು ಮತ್ತು ಭಾಷೆ ಕೇವಲ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿರುವುದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ (ಇದು ಭಾಷಿಕವೆನ್ನೋಣ)ದ ಜತೆಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಪ್ರತೀತವಾಗಲು ಅವಕಾಶಗಳು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ.

ಇನ್ನು ಓದುಗಬ್ಬಗಳ ಮಾತಿಗೆ ಬರೋಣ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯೇ ಸರ್ವಸ್ವ. ಭಾಷೇತರವಾದುದೂ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬೇಕು. ಪ್ರತೀತವಾಗುವುದೆಲ್ಲವೂ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವಾಗಿಯೇ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಒದಗಬೇಕು. ಆನಂದವರ್ಧನನಿಗೆ ವಾಚಿಕ ಸರ್ವಸ್ವವಾದ ಓದುಗಬ್ಬಗಳ ಈ ಲಕ್ಷಣದ ಅರಿವು ಇದ್ದಿತು. ಆದರೂ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಮಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು, ಮಿತಿಯೆಂಬಂತೆ ಆತ ಪರಿಗಣಿಸಿದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಲಕ್ಷ್ಯಪದ್ಯ ನಾಲ್ಕು ಬಾರಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡಿದೆ. 'ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಬಳಿ ದೇವರ್ಷಿಯು ತನ್ನ ಮದುವೆಯ ಮಾತನ್ನು ಆಡುವುದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಪಾರ್ವತಿಯು ಅವನತಮುಖಿಯಾಗಿ ನಿಂತು (ಕೈಯಲ್ಲಿದ್ದ) ತಾವರೆಯ ಹೂವಿನ ದಳಗಳನ್ನು ಎಣಿಸಿದಳು' ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ಪದ್ಯವಿದೆ. ಆನಂದವರ್ಧನ ಇದನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿಯೆಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ವಾಚನಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ತೊಡಕನ್ನು ಅರಿಯಲು ಇದು ಉಪಯುಕ್ತ ಸುಳಿವುಗಳನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲುದು.

ಇಲ್ಲಿ ಲಜ್ಜೆ ಪ್ರತೀತವಾಗುವ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ (=ಭಾವ). ಆದರೆ ಆನಂದವರ್ಧನನ ಗಮನವೆಲ್ಲ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ 'ತಾವರೆಯ ದಳಗಳನ್ನು ಎಣಿಸುವ' ಮತ್ತು 'ಅವನತಮುಖಿಯಾಗಿರುವ' ವರ್ಣನೆಗಳ ಮೇಲೇ ಇದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿಗೆ ನೆರವಾಗುವಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಎರಡನೆಯದು (=ಅವನತಮುಖಿ) ಲಜ್ಜೆಯ ಭಂಗಿಯನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದು ಉತ್ತಮ ಕವಿತೆ (=ಅಸಂಲಕ್ಷ್ಯ ಕ್ರಮಧ್ವನಿ)ಯಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಆನಂದವರ್ಧನನ ತರ್ಕ. ಈ ಇಡೀ ಪ್ರಸಂಗ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಏನಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. 'ತಲೆಬಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು' ಮತ್ತು 'ತಾವರೆಯ ದಳಗಳನ್ನ ಎಣಿಸುವುದು' ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ಭಾಗವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಆಂಗಿಕದ ಭಾಗಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಅದು ಭಾಷೇತರವಾದ ವ್ಯಾಪಾರ. ಹಾಗಾಗಿ ಆ ಆಂಗಿಕಗಳಿಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವಾದ ಲಜ್ಜೆ(ಯ ಭಾವ) ಪ್ರತೀತವಾಗುವುದು ಸಹಜವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಚಿಕವೇ ಸರ್ವಸ್ವವಾದ ಓದುಗಬ್ಬದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರತೀತಿಯು ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

ಮೇಲಿನ ನಿದರ್ಶನ ಕೊಂಚ ದೀರ್ಘವಾಯಿತಾದರೂ ಓದುಗಬ್ಬಗಳ ಪ್ರಕಾರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಓದುಗಬ್ಬಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಉದ್ಯುಕ್ತವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಓದುಗಬ್ಬಗಳು ನೋಡುಗಬ್ಬಗಳಿಗಿಂತ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವೆಂದು ಅರಿತರೂ. ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಮಪ್ರಕಾರವಾಗಿ

ಅನ್ವಯಗೊಳ್ಳುವ ತತ್ತ್ವವೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸುವಾಗ ಕೆಲವು ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಈ ಸಂಗತಿ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ.

6. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಈ ಶತಮಾನದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಂಡ ಕ್ರಮಗಳು ಹಲವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ 'ನಿರೂಪಣಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆ'ಯನ್ನು ದೇಶೀಯ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದು ಒಂದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬ 'ಕೊರಗಿ'ಗೆ ಉತ್ತರವೆಂಬಂತೆ ಓದುಗಬ್ಬಗಳಲ್ಲೇ ಅಂತರ್ಗತವಾದ 'ನಾಟಕೀಯತೆ'ಯನ್ನು ಕಾಣಲು, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂಕಥನ ಯತ್ನಿಸಿತು. ಪ್ರಸಂಗ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಜತೆಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ, ನಿರ್ವಹಣೆಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂದರ್ಭಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ 'ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವ' ಗುಣವನ್ನು ಶೋಧಿಸತೊಡಗಿದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶಾ ವ್ಯಾಪಾರದ ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಗಳನ್ನೂ ಚರ್ಚಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ನೋಡುಗಬ್ಬಗಳಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಲಭಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಭಾಷೇತರ ನೆಲೆಯ ಪೂರಕ (ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಧಾನ) ಅಂಶಗಳು, ಓದುಗಬ್ಬಗಳಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ದೊರಕುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಇದು ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಓದುಗಬ್ಬದ ಮುಖ್ಯ ಮಿತಿಯೆಂದಾದರೆ, ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯು ದೇಶೀಕಾವ್ಯಗಳ ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೇ ಅವುಗಳ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆ ಎಂಬಂತೆ ಮಂಡಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಚಂಪೂ ಕೃತಿಗಳನ್ನು, ನಡುಗನ್ನಡದ ದೇಶೀ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು, ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಚರ್ಚಿಸಿರುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಂಗಿಕಗಳು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ 'ತಂತ್ರ' ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಆಂಗಿಕಗಳು ಕವಿಯು ಪಾತ್ರಗಳ, ಸಂದರ್ಭದ ನಾಟಕೀಯ ಮಂಡನೆಗೆ ಬಳಸಿದ ಪರಿಕರಗಳೆಂದು ಹೇಳೋಣ. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಂತೂ ಇಂಥ ಆಂಗಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನೇ ಆ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಭಂಗಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಬಣ್ಣಿಸುವುದು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನೇ ಹೇಳಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕೊರಳಸೆರೆ ಓಗ್ಗಿದವು' ಎಂದು ಕವಿ ಹೇಳಿದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರದ ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವಾಚ್ಯಗೊಳಿಸಿದಂತಾಯ್ತು ಎಂದು ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವಕಾರರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ದೇಶೀಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದು ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ.

7. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಧ್ವನಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಂಥ ಭಾಷೆಯ ಪದಕೋಶದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ನಾಮಪದಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಪದಗಳ ಬಾಹುಳ್ಯ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ಭಾನು, ಆದಿತ್ಯ, ತರಣಿ, ರವಿ, ಮಾರ್ತಾಂಡ, ದಿನಪ ಮುಂತಾಗಿ ಹತ್ತಾರು (ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನೂರಾರು) ಪದಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸೂರ್ಯನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ 'ಲಕ್ಷಣ'ಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಈ ಯಾವ ಪದ ಬಳಸಿದರೂ 'ಪ್ರತೀತ'ವಾಗುವುದು ಒಂದೇ ಅರ್ಥ. ಇಂಥ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವುಳ್ಳ ರಚನೆಗಳು ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳಲ್ಲೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುವುದೆಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ವಾದ ಧ್ವನಿಯ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ ತೋರದು. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಭಾಷೆಯ ಈ ಬಗೆಯ ಸಮೃದ್ಧಿಯೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಮಿತಿಯನ್ನು ಒಡ್ಡುವುದೆಂದು ತಿಳಿಯಲು ಕಾರಣಗಳಿವೆ.

ಆದರೆ ದೇಶೀಯ ಭಾಷೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗದು. ಈ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಪದಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಹುಳ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಅವುಗಳಿಗಿರುವ ಸವಲತ್ತು. ಅದರಲ್ಲೂ ಕನ್ನಡದಂಥ ಭಾಷೆ ತನ್ನ ಈ 'ಕೊರತೆ'ಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲು, ಸಂಸ್ಕೃತವೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಹಲವಾರು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಾವಿರಾರು ಪದಗಳನ್ನು ಪದರಚನೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬೆರೆಸುವ ಮೂಲಕ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿಗೆ ಇಂಥ ನುಡಿಬೆರಕೆಯ ರಚನೆಗಳು ಕನ್ನಡ ಕವಿಗೆ ಹೇಗೆ ಒದಗಿಬಂದಿವೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನೂರಾರು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಡಬಹುದು. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವು ನುಡಿಬೆರಕೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಕೃತದಿಂದ ಆನಂದವರ್ಧನ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದರೂ ಅವು ನುಡಿಬೆರಕೆಯ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದಂಥ ಭಾಷೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ನುಡಿಬೆರಕೆಯ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ, ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅಥವಾ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಈ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಹೊಸ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮರುಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಲೆಂದು ರಚಿತವಾಗಿವೆ. ಇನ್ನೂ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಎರಡು ವಲಯಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲು ಅವಕಾಶಗಳು ಉಳಿದಿವೆಯೆಂದು ನನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವ : ಬೇಂದ್ರೆ ದೃಷ್ಟಿ

ನಕ್ಷೆಯನು ಹಿಡಿದು ತಡಕಾಡಬೇಡ ನಕ್ಷತ್ರ ಮಾರ್ಗವನ್ನು
ತೊಂಡುಮೇವರಿಗೆ ಹಾದಿಕೇಳದಿರು, ಹತ್ತು ದುರ್ಗವನ್ನು
– 'ನವವಿಸರ್ಗ'

ಪ್ರವೇಶ

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯದ ಮೊದಲ ಸಾಲಿನ ಚಿಂತಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆ ಅವರು, ತಮ್ಮ ಅದಮ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಹಾಗೂ ಅಸೀಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಂದ, ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಎಣೆಯಿಲ್ಲದ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಜತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತ ತಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ, ಆ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲೂ ತೊಡಗಿರುವ ಮಾದರಿಗಳು ಕನ್ನಡ ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ವಿರಳವೇನಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಚಿಂತನೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಮೂಲಕ ಒಟ್ಟಾರೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಆಂಶಿಕಗ್ರಹಿಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂಥ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವರೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತೆ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಅನುಭವ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಅಧಿಕೃತತೆಯು ಲಭಿಸುವುದೆಂಬುದು ನಿಜ. ಹಾಗಾಗಿ ಕವಿಯ ಕೃತಿಯ ಸಮರ್ಥನೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರಗಳು ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು. ಇದರಿಂದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮಿತವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವವರು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನದ ಹಲವು ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಒಂದು. ವಸ್ತುಜಗತ್ತಿನ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಭೌತವಿಜ್ಞಾನವೂ, ಜೀವಜಗತ್ತಿನ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಜೀವವಿಜ್ಞಾನವೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಭೌತವಿಜ್ಞಾನ ತನ್ನ ಚಿಂತನೆಯ ಬೇರುಗಳನ್ನು ವಸ್ತುಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಅದು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ತಾನೇ ತನ್ನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅನ್ಯಶಿಸ್ತುಗಳೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸುವುದು. ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಿಯಮಗಳು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ

ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ; ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರಮಾಣೀಕೃತವಾಗುತ್ತವೆ. ಮುಂದುವರೆದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸದೆಯೂ ಅನುಮಾನ, ಆಧಾರಕಲ್ಪನೆ, ಪ್ರಮೇಯ, ತಾರ್ಕಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆ, ಗಣಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಯುವುದು. ಇದೇ ರೀತಿ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕವೇ ಹುಟ್ಟುವುದಾದರೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಯನ ಶಿಸ್ತಾಗಿ ರೂಪು ತಳೆಯುವುದು; ಆಗ ಅದು ಮಂಡಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಕೃತಿಯನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವಿವರಣೆ ಅವಶ್ಯ; ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವವು ಕೇವಲ ಕೃತಿಯ ಓದಿನಿಂದ ಮಾತ್ರ ರೂಪು ತಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಂಶ ಮೊದಲು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ತ್ವದ ಆಸಕ್ತಿಗಳೇನು? ಲೋಕಜೀವನ, ಕವಿ, ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಓದುಗ ಈ ನಾಲ್ಕು ಬಿಂದುಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದು. ಈ ಸಂಬಂಧ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಅವಧಾರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ, ಆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳ ಮಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವರು, ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಎಲ್ಲ ವಲಯಗಳನ್ನೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಲಾರರು. ಆದರೆ ಅವನ್ನು ಆಯ್ದು ಕೊಂಡ ನೆಲೆಗಳ ಮೂಲಕ, ಅವರ ವಿಚಾರಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ನಮಗಿರುವ ಆಕರಗಳೆಂದರೆ,

(1) ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳು.

(2) ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಲೇಖನಗಳು.

(3) ಹಳಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳು.

(4) ಅನ್ಯಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಲೇಖನಗಳು.

(5) ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅವರು ರಚಿಸಿರುವ ಕವನಗಳು.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಈಗಾಗಲೇ ಹಲವರು ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಂಕರಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ, ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಹಾಗೂ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ ಇವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರು. ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಎಂ.ಜಿ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಹಾಗೂ ಎಲ್.ಎಸ್.ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ ಇವರು ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಲೇಖನ ಈವರೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಗದ್ಯಬರೆಹಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ನನ್ನನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಕವಿತೆಗಳಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವವು, ಅದೆಷ್ಟೇ ಸ್ವೋಪಜ್ಞವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಮಾನಕಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಮಾತ್ರ ನೆರವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಹಾಗೂ ಅದೇ ಅದರ ಮಿತಿಯೂ ಕೂಡ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಆಕರವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿದೆಯಾದರೂ, ಗದ್ಯಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾದ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಅದು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಬೇರೆ' ಎಂದಾಗ 'ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ' ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ; 'ಬೇರ್ಪಡಿಸಬಹುದಾದ' ಎಂದೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು.

ಚಿಂತನೆಯ ಮೂಲಗಳು

ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ (>ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ), ದೇಶೀಯ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆ, ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಚಿಂತನೆ ಈ ಮೂರೂ ಆಯ್ಕೆಗಾಗಿ ಇದ್ದವು. ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ಚಿಂತಕರು ಸಾದರಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಆಯ್ಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಯ ಬೇರುಗಳು ಬಿಟ್ಟ ನೆಲದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನಮಗೆ ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ದೇಶೀಯ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಯೂ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಉಪಕಾರಕವನ್ನಾಗಿಯೂ ಪಡೆದವರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರುವುದು ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಚಿಂತನೆಗಳೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟಾಗೂರ್ ಮತ್ತು ಅರವಿಂದ ಘೋಷರ ಮೂಲಕ ಬಂದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಪರಿಚಯವಿದ್ದೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸದ ಈ ಬಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನ ಚಿಂತಕರಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಯ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ತೋರುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಅವರು ಭಾರತೀಯವಲ್ಲದ, ದೇಶೀಯವಲ್ಲದ ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಾದರಿಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ವಿವೇಚಿಸುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಆಯ್ದವರೇ ಅಲ್ಲ.

ಈ ಮೇಲಿನ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನಾವೀಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

(1) ಗ್ರೀಕ್ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕನನ್ನು, ಅವನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಅವರೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಕೆಲವರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಥ ನಾಯಕರನ್ನು ಕಾಣಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಪ್ರತಿನಾಯಕರಾದ ರಾವಣ, ಕರ್ಣ, ದುರ್ಯೋಧನ ಹಾಗೂ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಯಿತು. 'ರನ್ನಕವಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ' [1928, ಮೈಸೂರು]ಯಲ್ಲಿ ಈ ಯತ್ನದ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಇದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇಂಥ ಯತ್ನಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಕುರಿತ ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಅವರು ರನ್ನನ ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೆ ಆರೋಪಿಸಲಾದ ದುರಂತನಾಯಕನ ಪಟ್ಟವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಿಲುವಿನ ಹಿಂದೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ರನ್ನನನ್ನು 'ಸರಿಯಾಗಿ' ಓದಲು ಯತ್ನಿಸಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ; ಕಾವ್ಯಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯವಲ್ಲದ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನೇ

ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

(2) ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ನಮಗೆ ಲಭಿಸಿದ್ದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸಲ ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆ ನಡೆಯಿತು. ಈ ಹೊಸ ಇಲ್ಲವೇ ಹೊಸ ಆಕಾರದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಹೊಸ ಮಾನದಂಡಗಳು ಬೇಕಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಅವು ಅಪ್ರತಿಹತವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿರುವ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಹೊಸಘಟ್ಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಉಪಲಬ್ಧವಿರುವ ಮಾನದಂಡಗಳೇ ಸಾಕು; ಈ ಮಾನದಂಡಗಳೇ ತಮ್ಮ ನಮನಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಈಗ ಕೂಡ ನಮ್ಮ ಬಳಕೆಗೆ ತಕ್ಕಂತಿವೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಮೇಲಿನ ಸಂಗತಿ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೊಸಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳು ಬಂಧದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪಡೆದಿರುವ ಹೊಸತನ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ನಡುವಣ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕತೆಯನ್ನು, 'ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ' ಸಂಬಂಧದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ವಿವರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪಾರಂಪರಿಕ ನಿಲುವನ್ನು, ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ಆಶಯ ಮತ್ತು ರೂಪಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮೇಲೆ ನೀಡಿದ ಎರಡೂ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವದ ಆಕರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ ಮಾತಿಗೆ ಆಂಶಿಕ ಪುರಾವೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಆಂಶಿಕ ಏಕೆಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಇಡಿಯಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಈ ನಿದರ್ಶನಗಳಿಂದ ನಿಶ್ಚಯವಾಯಿತಾದರೂ ಅವರು ದೇಶೀಯ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಬೇರೆ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ ಅಂಥ ಕೆಲವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

(1) ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ಮಂಡಿಸುವ ರಸತತ್ತ್ವವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಪ್ರಸ್ತುತವೆಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ದೊರಕುವ ಅನುಭವವನ್ನೂ ರಸತತ್ತ್ವವನ್ನು ಬಳಸಿ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ನಿಲುವಿಗೆ ಅವರು ಬದ್ಧರು. ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ರಸತತ್ತ್ವವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಮರುವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ತಕ್ಕ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಕೂಡ ಅವರು ಸಿದ್ಧರು.

(2) ಕವಿಗೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು

ದೇಶೀಯ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯು ಪಡೆದಿರುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಕವಿ ಹೊರಗುಳಿಯುವ ಮಾದರಿಗಿಂತ ಅದರೊಳಗೆ ಸೇರಿಹೋಗುವ, ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯವು ಕವಿಯ ಜೀವನದ ಒಂದು ಹೊರಚಾಚು ಆಗಿರುವ ಮಾದರಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡುವ ಅವರ ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವರು ಅಪ್ಪಟ ದೇಶೀಯ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯತ್ತ ಸಮರ್ಥನೆ ಬಯಸಿ ಮುಖ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳ ವೈಚಾರಿಕ ಭೂಮಿಕೆಯು ಖಚಿತಗೊಂಡಂತಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಸಾಮಗ್ರಿಯಿಂದ ಅವರು ರೂಪಿಸುವ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವೀಗ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪ

ಕಾವ್ಯವರ್ತುಲದ ನಾಲ್ಕು ಬಿಂದುಗಳು; ಲೋಕ, ಕವಿ, ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಓದುಗ. ಈ ನಾಲ್ಕು ಬಿಂದುಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಎರಡು ಹೋಳುಗಳಾಗಿ ವಿಭಜಿಸುತ್ತಾರೆ; ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ಒಂದು ಘಟಕವಾದರೆ, ಕಾವ್ಯಸಂವಹನ ಇನ್ನೊಂದು ಘಟಕ. ಇವೆರಡೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕ. ಆದರೆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು, ಮೊದಲನೆಯದು ಅವತರಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ; ಇನ್ನೊಂದು ಆಹ್ವಾನಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಎರಡು ಮುಖಗಳು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇದನ್ನು ಅಂತರಂಗ ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗ ಸೋಪಾನಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ಅಂತರಂಗ ಸೋಪಾನವನ್ನು ಆನಂದ, ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಪ್ರೀತಿ, ರಸ, ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದೂ, ಬಹಿರಂಗವನ್ನು ದರ್ಶನ, ವರ್ಣನ, ಶಬ್ದ, ಛಂದಸ್ಸು, ಅಲಂಕಾರವೆಂದೂ ರಚಿಸಬೇಕಾಗುವುದು..... ಆರೋಹಣ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ರಸಮಯವಾಗಿ, ರಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿಯು ಉದಯಿಸಿ, ಅದರಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಉಂಟಾಗಿ, ಅದೇ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು. ಆನಂದವೇ ಸ್ಫುರಣಗೊಂಡು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ರಸಮಯವಾದಾಗ ಎಲ್ಲವೂ ಸೌಂದರ್ಯಮಯವಾಗಿ ತೋರುವುದು, ಕವಿಗೆ ಅವರೋಹಣ ಗತಿಯಲ್ಲಿ" (ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ.; 74 : 185) ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 'ಪ್ರತಿಭೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಏನನ್ನೂ ಹೇಳದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಬೇರೆ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ 'ಕಾವ್ಯಕಲೆಯೊಳಗೆ ಪ್ರಾತಿಭ ಪ್ರತೀತಿ' (ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ.; 74;313) ಇರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿರುವುದುಂಟು. ಆದರೂ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅವರು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ತಮ್ಮ ಗದ್ಯಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಕವಿಯು ಮಾಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ವಾಹಕವಾಗುವ ಅವರ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಯುಕ್ತವೆಂದೇ ತೋರುವುದಲ್ಲದೆ, ದೇಶೀಯ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯು ಕವಿಯನ್ನು ವಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕವಿಯ ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಓದುವವರ ಅನುಭವ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಬೇಂದ್ರೆ ಒಂದೇ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಕವಿಯು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಅನುಭವವಿಶೇಷವೇ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಸಹೃದಯರಲ್ಲೂ ಸ್ಫುರಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಈ ನಿಲುವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ಅರ್ವಾಚೀನರು

ಮಂಡಿಸಿದ ಚಿಂತನೆಗಳ ವಿಸ್ತರಣೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖನಾದ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಲೋಕಾನುಭವ ಮತ್ತು ಕವಿ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಲೋಕಾನುಭವವು ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ರಾಮಾಯಣದ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕ್ರೌಂಚಮಿಥುನದ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕವಿಗೆ ಉಂಟಾದ 'ಶೋಕ' ಲೋಕಸಾಮಾನ್ಯ ಶೋಕವಷ್ಟೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಈಗ ರಚಿತ ಕೃತಿ ಓದುಗರಲ್ಲೂ ಕೇವಲ ಲೋಕಸಾಮಾನ್ಯ ಶೋಕವನ್ನು ಜಾಗ್ರತಗೊಳಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದಂತೆ ಸಹೃದಯರಲ್ಲೂ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಶೋಕವೇ ಪ್ರತೀತವಾಗುವುದು. ಆನಂದವರ್ಧನನಿಂದ ಮಂಡಿತವಾಗಿ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನಿಂದ ವಿಸ್ತೃತಗೊಂಡ ಈ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮವು ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಿದೆ.

ಈ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮಗ್ಗುಲು ಗಮನಾರ್ಹ. ಕವಿಯು ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ತಾನೇ ಅರಿತು ಅದಕ್ಕೊಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೀಡುವುದು ಒಂದು ಹಂತ. ಇಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಈ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಆಲೋಚನಾಕ್ರಮಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಿವೆ. ಈ ನೆಲೆಗಳ ನಡುವೆ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರಸನಗೊಳ್ಳುವುದೆಂಬುದು ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ, ಹಾಗೆ ನಿರಸನಗೊಳ್ಳದ ಕವಿಯ ಜೀವನಸಂಬಂಧೀ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುವುದೆಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆ. ಎರಡನೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಉಪವಿಭಾಗಗಳಿವೆಯಾದರೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಇದು 'ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಕಾವ್ಯ' ಚಿಂತನೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕವಿಯ ಜೀವನ ಸಂಬಂಧೀ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಕವಿಯ ಕೃತಿಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಿರಸನಗೊಳ್ಳದೇ ಭಾಗಿಯಾಗುತ್ತಿರುವುದೆಂಬ ಹಂತಕ್ಕೆ ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಿಲುವನ್ನು 'ಕಾವ್ಯವು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ' ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಸೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂಬ ನಿಲುವಿಗೂ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅರ್ವಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ನಿಲುವಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ.[1] ಈ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಚರ್ಚೆ ಸಾಧ್ಯ. ಅದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ನಾನು ಬೆಳೆಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಕೃತಿ ರಚನೆಯ ಎರಡು ಹಂತಗಳಲ್ಲೂ ಕವಿಗೆ ಇರುವ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಳೆದ ನಿಲುವುಗಳು ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಿದ್ದವು. ಭಾವಗೀತದ ಕವಿಯಾಗಿಯೂ ಅವರು ಈ ನಿಲುವುಗಳ ಪಕ್ಷ ವಹಿಸಿದ್ದು ತರ್ಕಬದ್ಧವೇ ಆಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯತೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿ-ಕೃತಿ ಬಿಂದುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವದ ವಿಚಾರಗಳು ರೋಚಕವೆನಿಸಿದರೂ, ವಿಚಾರಗಳ ಅನ್ವಯಿಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಲಾರವು. ಏಕೆಂದರೆ ಕೊನೆಗೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಸಿಗುವುದು ಭಾಷಾಶರೀರಿಯಾದ ಕವಿತೆಯೇ ಹೊರತು ಕವಿಯಲ್ಲ.

ಇನ್ನು ಕಾವ್ಯಸಂವಹನವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು

ನೋಡೋಣ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಚಿಂತನೆಯು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಷ್ಟೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಪಾರಂಪರಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಪಕ್ಷಪಾತಿಗಳು. "ಸೋಪಾನ ಕ್ರಮದಿಂದ ಆನಂದವರ್ಧನ ಮಾಡುತ್ತ, ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದ ಸದೃಶ ಆನಂದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದೇ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣ. ಈ ಆನಂದವು ರಸಾಸ್ವಾದನದಿಂದಾಗುವುದು." (ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ.; 14;229) ಇಂತಹ ಮಾತನ್ನು ಮೇಲಿಂದಮೇಲೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯು ಓದುಗರನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸುವುದೆಂಬ ನೆಲೆಗೆ ಬೇಂದ್ರೆ ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯಸಂವಹನದಿಂದ ಆದ ಆನಂದವು ಕ್ಷಣಿಕ ಹಾಗೂ ನಿರಪೇಕ್ಷವಲ್ಲ. ಅದು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಅವರ ಭಾವಜಗತ್ತನ್ನು ಲೋಕಸಹಜ ಕ್ಲೇಶಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಇವರ ನಿಲುವನ್ನು ಮುಂದೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈಗ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದುದಿಷ್ಟು; **ಕಾವ್ಯದ ಇರುವಿಕೆಯು ನಿಜವಾಗುವುದು ಭಾಷಿಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ; ಬದಲಿಗೆ ಓದುಗರ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ.** ಅಥವಾ ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಪ್ರಮಾಣಗಳು ದೊರಕುವುದು ಅದು ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಎಂದಾಯಿತು. ಈ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವವೂ ಕೂಡ ಕಾವ್ಯಚಿಂತನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಯಾವ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನೂ ನೀಡದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅನುಭವವೆಂಬ ಅಗ್ರಾಹ್ಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮೊದಲು ಮಾಡುವುದೇ ಅಸಾಧ್ಯ.

ಕವಿ-ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಸಹೃದಯ-ಕೃತಿ ಈ ಬಿಂದುಗಳನ್ನು ಸಂಪರ್ಕಿಸುವ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳು ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ಇಲ್ಲವೇ ಸುಳ್ಳು ಎಂದು ನಾನು ವಾದಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾಸಾಮಗ್ರಿಗಳು, ಮಾನದಂಡಗಳು ಅಮೂರ್ತ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವುದಷ್ಟೇ ನನ್ನ ಇರಾದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ನೆಲೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಚಿಂತನೆಗಳೆಂದು ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇದನ್ನು ಒಂದೆರಡು ನಿದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ನೋಡೋಣ.

(1) "ಅನಿರ್ವಚನೀಯವನ್ನು ವಚನದೊಳಗಿಂದ ಧ್ವನಿತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಕಾವ್ಯದ ಕಾರ್ಯ" (ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ; 74, 205). "ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವು ಬಾಹ್ಯ ಸಂಸ್ಕಾರವಲ್ಲ; ಅದು ಆವಿಷ್ಕಾರ. 'ತನುವಿಲ್ಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಪ್ರತಿಷ್ಠೆ' ಮಾಡುವವರು ಕವಿಗಳು. ಅದು ಮುಂದೆ ಮೈವೆತ್ತು ಮೈದೋರುವುದು... ಆನಂದ ಸಂವಿತ್ತಿನ ಲೀಲಾಲಾಸ್ಯವಾಗುವುದು ಅಂತರ್ಜೀವನ" (ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ. 74;200) ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸೂತ್ರವನ್ನೇ ಹಿಡಿದು ಹೊರಟ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು ಹೀಗಿದೆ;

"ನಮ್ಮ ಸಿಟ್ಟು, ಅಳುವು, ಹೆದರಿಕೆ, ಹೇಸಿಕೆಗಳು ಹೇಳಿ ಕೇಳಿ ನರಕದ ದ್ವಾರಗಳು. ನಮ್ಮ ಬೆರಗು ನಗೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಜ್ಞಾನದ ವಿಲಾಸಗಳಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಏನು? ನಮ್ಮ ರತಿಯೂ ಉತ್ಸಾಹವೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರತ್ಯುತ್ಸಾಹವಾಗಿಯೇ ಪರಿಣಮಿಸುವುವು. ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳಿದರೆ ರಣಾಂಗಣಕ್ಕೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಪ್ರಾಣಿಜೀವನದ ಸಾರ ಸರ್ವಸ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನ ರಸತಂತ್ರದಿಂದ ಇದನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಲು ಹವಣಿಸುವುದು... ಪ್ರಾಣಿಗಳಂತೆ ಬದುಕಬೇಡಿರಿ; ಜೀವಗಳಂತೆ ಜೀವಿಸಿರಿ- ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಧ್ವನಿ" (ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ:

74;5) ಈ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಲ್ಲಿರುವ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮೌಲ್ಯವಿವೇಚನೆ ಈಗ ನನ್ನ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಚಿಂತನೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆನ್ವಯಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಶಕ್ತವಾಗಲಾರವು ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಕೃತಿವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮೇಲಿನ ವಿವರಗಳ ನೆರವನ್ನು ಬಯಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾದ ಮಾಪನಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕೃತಿ ಸಮುದಾಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾ.ಗೆ: ಸಾಹಿತ್ಯವು ಓದುಗರ ಅಂತರ್ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ತರುವುದು; ಬದಲನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದು ಎಂಬ ನಿಲುವಿನ ಅನುಮೇಯಗಳಾಗಿ

(1) ಹೀಗೆ ಬದಲನ್ನು **ತರುವುದು** ಮಾತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದೂ.

(2) ಹೀಗೆ ಬದಲನ್ನು **ತರಬಲ್ಲುದೆಲ್ಲ** ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದೂ ಹೇಳಬೇಕು.

ಮೊದಲನೆಯದರ ಪ್ರಕಾರ ಎಷ್ಟೋ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳು ಹೊರಗೆ ಉಳಿದರೆ ಎರಡನೆಯದರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲದ್ದೂ ಒಳಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆಯಬಹುದು. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ 'ಆನಂದ', 'ಅಂತರ್ಜೀವನ ಸಂಸ್ಕಾರ', 'ಸಂಜೀವನ ಶಕ್ತಿ' ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕಾಲದೇಶ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗೆ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಎಲ್ಲೆ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವವು, ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವ ಬಗೆಯದ್ದು ಎನ್ನಬೇಕಾದೀತು. ಎಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳು ತಾವು ಬಯಸುವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆರೋಪಿಸುವ, ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಆರೋಪಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಯತ್ನಿಸುವ' ಈ ವಿಧಾನವು ಸಹೃದಯರನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸಮಾಜದ ಬಗೆಗೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ತಿಳಿವಿಗೆ ಇದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ನೆರವು ದೊರಕದು.[2]

(2) ಈ ಬಗೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ತರತಮ ಭಾವವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಕೂಡ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕೃತಿಯು ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ ಮಾನದಂಡವನ್ನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಆನಂದದಲ್ಲಿಯೂ ತರಗತಿಗಳುಂಟು; ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಕೆಳಗಿನದು ವಿಷಯಾನಂದ; ಅದರ ಮೇಲಿನದು ವಿದ್ಯಾನಂದ; ಅದಕ್ಕೂ ಮೇಲೆ ಅದ್ವೈತಾನಂದ; ಆಮೇಲೆ ಆತ್ಮಾನಂದ; ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮೇಲೆ ಯೋಗಾನಂದ. ಯೋಗಾನಂದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಕಾವ್ಯ ಮೇಲು; ವಿಷಯಾನಂದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಕಾವ್ಯ ಕೀಳು" (ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ; 74;229). ಕಾವ್ಯದ ಶ್ರೇಣೀಕರಣವನ್ನು ಅದು ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಬರುವುದೆಂಬ ತರ್ಕ ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆನಂದದ ವಿವಿಧ ಬಗೆಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ವ್ಯಕ್ತಿನಿರಪೇಕ್ಷ ಸಾಧನಗಳು ಎಲ್ಲಿವೆ? ಅಲ್ಲದೆ ಕೃತಿಯು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರಿಗೂ ಇಂಥದೇ ಆನಂದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದು ಎಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ಆನಂದ ತಾರತಮ್ಯವು ಕಾವ್ಯಾನುಭವವಿಶಿಷ್ಟವೆನ್ನಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಿಗುವ ಅನುಭವಗಳ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೂ

ಹೀಗೇ ವಿಂಗಡಿಸಲು ಶಕ್ಯವಾಗುವುದಾದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯವಲ್ಲವೆಂದಾಯಿತು. ಅಥವಾ ಇದೂ ಒಂದು ಸಾಧನವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುವುದು.

ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ತ್ವದ ಕವಿ-ಕೃತಿ ಸಂಬಂಧ ಹಾಗೂ ಕೃತಿ ಸಂವಹನದ ನೆಲೆಯ ವಿಚಾರಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಜೊತೆಗೆ ಅದರ ಮಿತಿಗಳನ್ನೂ ವಿವರಿಸುತ್ತಿವೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ.

ಕೃತಿಸ್ವರೂಪ ಮೀಮಾಂಸೆ

ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ತಕ್ಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಎಂದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು. ಕವಿತೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಭೇದವನ್ನು ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ಗುರುತಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ವಿಶಿಷ್ಟನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ಲಕ್ಷಣ ನಿರ್ವಚನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈವರೆಗೆ ನಾವು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವಂಥವು.

ವಿಶಿಷ್ಟನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಮಂಡಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳು ಹೀಗಿವೆ: ಕೃತಿಯು ಕವಿ ಮತ್ತು ಓದುಗರು ಇವರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಸಂಪರ್ಕಿಸುವ ಘಟಕವಷ್ಟೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕವಿಯ ಮನೋಜಗತ್ತಿನ ಶಾಬ್ದಿಕ ರೂಪವೆಂದು ನಿರ್ವಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಶಬ್ದಗಳ ಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿ, ಕಾಳಿದಾಸನ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ.[3] ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕೃತಿ ಎಂದಾಗ ಕವಿಯನ್ನಾಗಲೀ ಸಹೃದಯರನ್ನಾಗಲೀ ಒಳಗೊಳ್ಳದೆ, ಭಾವಿಸದೆ ಗ್ರಹಿಕೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಾಯಿತು. ಶಾಬ್ದಿಕ ಆಕೃತಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವುದು ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅನುಭವವನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ ತಂದುಕೊಡಲು ಶಕ್ತವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮವಾದಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. "ಹುಟ್ಟಿದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಓದುವವನನ್ನು ಮುಟ್ಟುವದರಲ್ಲಿಯೇ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಇದೆ." [ಬೇಂದ್ರೆ, ದ.ರಾ.74:151] ಈ ನಿಲುವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದದ್ದೇ ಸರಿ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವುದರಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕೃತಿಯ ಕಾವ್ಯತ್ವವನ್ನು ಅದರ ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬರುವರು. ಎಂದರೆ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಲಭಿಸುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇ ಈ ಬಗೆಯದು. ಯಾವುದು ಓದುಗರನ್ನು ತಲುಪುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೆ ಆಗ ಕಾವ್ಯತ್ವವೆಂಬುದು ತನ್ನ ಇಲ್ಲದಿರುವಿಕೆಯಿಂದ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದಾಯ್ತು.

'ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿವರ' ಎಂಬ ಅವರ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ (ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ 24:307-327) ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸುತ್ತಾ, ಅದರಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಬಹುದಾದ ದೋಷಗಳ ಬಗೆಗೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಿರ್ವಚನಗಳು ಕೃತಿಯ ಕಾವ್ಯತ್ವವನ್ನು ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ

ವಿವರಿಸಲಾರವು. ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಮಾತು ಹೀಗಿದೆ; "ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುರುಳು 'ಪಳಚ್ಚನೆ ಮಿಂಚ'ಬೇಕು; ಅದು ಹೃದ್ಯವಾಗಬೇಕು". [ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ 74;313][4] ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ 'ಹೃದ್ಯಗೊಳ್ಳುವ ಗುಣ'ವಿದೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಓದಿದವರಿಗೆ ಅದು ಗೋಚರ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಅರ್ಥ ತಟಕ್ಕನೆ ತಲುಪಲು ನೆರವಾಗುವ ಅಂಶ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಚನಿಕವಾಗಿ ಯಾವುದೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಅನುಭವ ದೊರಕದಿದ್ದಾಗ, ಅರ್ಥ ತಟಕ್ಕನೆ ಗೋಚರವಾಗದಿದ್ದರೆ, ಅದು ಹೃದ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೆ ಆಗ ರಚನೆ ದೋಷಪೂರ್ಣ ಎನಿಸುತ್ತದೆ; ಅಥವಾ ಸಹೃದಯರಲ್ಲಿ ತಕ್ಕ ಸಿದ್ಧತೆ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಲುಪಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇವೆರಡೂ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಉಲ್ಲೇಖಿತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಬಹುದಾದ ದೋಷಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಎಂದರೆ ಅರ್ಥವು ಸುಲಭಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ಕೃತಿಶರೀರದ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಲು ಬರುತ್ತದೆ.

ಕೃತಿಶರೀರವನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ. ಕೆಲವನ್ನು ಮೂರ್ತವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು; ಕೆಲವು ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಪೇಕ್ಷ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ ಕೊನೆಯ ಮಾತೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ರಕ ಶಕ್ತಿಯು ಕಾವ್ಯಶರೀರದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತ. ಆದರೆ ಛಂದಸ್ಸು ಅಥವಾ ಶಾಬ್ದಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಹೊಂದುವ ಮಹತ್ವ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣದ ಒಂದು ವೃತ್ತವಾದ 'ಅಲಕಂ ಮಂದಾರ ಶೂನ್ಯಂ...' (ಆದಿಪುರಾಣ. 3–13)ವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುತ್ತ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಆ ವೃತ್ತದಲ್ಲಿ 'ಶೂನ್ಯತೆ'ಯ ಅನುಭವ, ಶೂನ್ಯ ಎಂಬ ಪದವು ಏಳುಬಾರಿ ಅವರ್ತನಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಹದಿನೇಳು ಬಾರಿ ಬರುವ ಚಾಕ್ಷುಷಶೂನ್ಯಗಳಿಂದ [ಮುದ್ರಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ] ಬಲಗೊಳ್ಳುವುದೆಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂಬಂಧ ಈ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ನಿಜ. ಉಳಿದಂತೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಲಾರದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಅಂಶ ಕೃತಿಶರೀರದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪಡೆಯಬಲ್ಲುದು.

ಆದರೆ ಕೃತಿಶರೀರದ ಬಗೆಗೆ ಒಳನೋಟಗಳುಳ್ಳ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ವಿಚಾರಗಳು ದೊರಕುವುದು ಅವರ ಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ. 'ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣ'ವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ, ಕೃತಿಯ ಬಂಧವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ ಅದನ್ನು ಪ್ರಮಾಣ ಬದ್ಧವಾದ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಹಾಗೂ ಸುಷ್ಠತೆಗಳನ್ನು ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಘಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಅಂಶವಿದೆ; ಕೃತಿಯ ಬಂಧವನ್ನು ಮೂರ್ತವಾದ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ವನಿಯೋಜಿತವಾದ ವಾಸ್ತುವಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕವಿಯ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಫಲಿತವಾದ ಕೃತಿಶರೀರದ ಬಗ್ಗೆ ಬಾಹ್ಯನಿಯಮಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಂತಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಕಾಲದೇಶಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ಆಕೃತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಗೆ ಅವಶ್ಯವೆಂದೂ ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯು ಒಪ್ಪುವ ಮಾದರಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಯುಕ್ತವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದಿದ್ದರೂ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ವವು ಒಳಗೊಂಡ ಮೂರ್ತ

ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿನಿರಪೇಕ್ಷ ಮಾನದಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ಇದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇದೇ ಬಗೆಯ ಒಂದು ಒಳನೋಟವನ್ನು 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ'ವನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕೃತಿಯ ವಿವರಗಳು ತಾವು ರೂಪು ತಳೆಯುವ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, ಇಡಿಯಾಗಿ ಇನ್ನಿತರ ವಿವರಗಳೊಡನೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಕೃತಿಯ ಬಂಧವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಮೃಗಯಾ ವಿಹಾರಿ'ಯಾಗಿ ದುಷ್ಯಂತ ಬರುವ ಘಟನೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಅವರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಇದಕ್ಕೆ ಮಾದರಿ.[9] ಎಂದರೆ ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅದರ ಅಂಗಾಂಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕತೆಯಿಂದ ಗುರುತಿಸುವ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಂತಾಯಿತು.

ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಲೋಕ

ಕೃತಿಗೂ ಲೋಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ನಡೆಸಿರುವ ಚಿಂತನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಲಿವೆ. ಈ ಮೊದಲೇ ತಿಳಿದ ವಿಚಾರದಂತೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯು ಓದುಗರ ಅಂತಃಕರಣ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ಅವರು ತಿಳಿದಿರುವುದರಿಂದ ಈ ನೆಲೆಯ ಅವರ ಚಿಂತನೆಗಳ ದಿಕ್ಕು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ:

"ಜನಜೀವನವೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಷಯ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜನಜೀವನದ ಪ್ರತಿ ಬಿಂಬವಷ್ಟೇ ಆಗಲಾರದು, ಮಾಡಿದ್ದನ್ನೇ ಹೊಗಳಲಾರದು; ಹೊಸದೆಂದೇ ತೆಗಳಲಾರದು. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಆತ್ಮಬಿಂಬವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವುದು.... Executive ನಿಂದ Judiciary ಬೇರೆ ಇರುವಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಉಪಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಪಕ್ಷಗಳಿಂದ ತಟಸ್ಥವಾಗಿ ರಸಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡಬೇಕು..... ಜೀವನದ ಪೂರ್ತತೆಯ ಹವಣಿಕೆ ಹೋರಾಟವು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನಡೆದಿದೆ ಇದನ್ನು ತೆಗೆದು ತೋರಿಸಬೇಕು" (ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ: 74; 10-11)

ಈ ಉಲ್ಲೇಖವು ತಿಳಿಸುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನೋಡೋಣ; ಜನಜೀವನದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಚಿತ್ರಣ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರದು. ಹಾಗಾದರೆ ಕೃತಿಯ ಲೋಕ ಕವಿ ಕಂಡದ್ದು ಅಲ್ಲ; ಅಂದರೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಾಸ್ತವವಲ್ಲ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾಣಲು ಬಯಸುವುದೂ ಅಲ್ಲ. ಸಮಷ್ಟಿಯ ಒಳತಿಗಾಗಿ ಬಯಸಬೇಕಾದದ್ದು. ಇದನ್ನು 'ಆತ್ಮಬಿಂಬ' ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಅಷ್ಟೇನೂ ಖಚಿತವಾದ ಅರ್ಥವುಳ್ಳ ಪದವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಏನನ್ನು ಬಯಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದು ಖಚಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಈ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಲಾದಂತೆ ಕೃತಿಯ ಲೋಕ, ವಾಸ್ತವ ಲೋಕದ ತಿದ್ದಿದ, ಸಂಸ್ಕರಿಸಿದ ರೂಪ. ಉತ್-ತರ ವಾಸ್ತವ. ಈ ನೆಲೆಯ ವಿಚಾರಗಳು ತಂದೊಡ್ಡುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಗಾಢವಾಗಿ ಎದುರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೃತಿ-ಲೋಕ ಸಂಬಂಧದ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಎದುರಿಸುವ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಬಹುವಾಗಿ ಆಧರಿಸಿ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅವರು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಬಂಧ

ಭಾಷೆಯ ಆಚೆಗೆ- ಅಮೂರ್ತಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ತೀವ್ರತರ ವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡುವ ಅವಕಾಶ ಕಡಿಮೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಕೊಂಚ ವಿವರಣೆ ಅವಶ್ಯ. ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಲೋಕದ ಸಂಬಂಧ ಕಳಚಿ ಬೀಳುವುದೆಂಬ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಈ ಮಾತನ್ನು ಒಯ್ಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿವರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳು ಹುಟ್ಟುವ ಬಗೆಯೂ ಇದೆಯಾದರೂ, ಬಹುವಾಗಿ ಕವಿತೆಯು ಲೋಕವನ್ನು ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳ ನೆಲೆಗೆ ಒಯ್ಯುವುದು. ಹೀಗಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಲೋಕವಿವರಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಭಾಷಿಕ ಪರಿಕರಗಳಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಇದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬೇರೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲೂ ಎದುರಾಗುವುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ನೆರವನ್ನು ಅವರು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವು "ತ್ರೈ ಗುಣ್ಯೋದ್ಭವ ಲೋಕ ಚರಿತ". ಸಾತ್ವಿಕ, ರಾಜಸಿಕ ಹಾಗೂ ತಾಮಸಿಕ ಗುಣಗಳುಳ್ಳ ಲೋಕದ ಪಾತ್ರಗಳು, ಘಟನೆಗಳು ನಾಟಕವಾಗುವುದಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೇ ಇರಬೇಕೆಂದಾಯ್ತು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು[8] ಬಳಸಿಕೊಂಡು. ಅಥವಾ ಅವನ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿಯೇ ಯೋಚಿಸಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ನಾಟಕವು ನಮ್ಮ ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಪರಿಣತಿ'ಯ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ. (ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ.74;256) ಎಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ಈ ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಲೋಕಚರಿತವು ತನ್ನ ತ್ರಿಗುಣಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಇರುವಂತೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆಯಲಾರದು; ಕೇವಲ ಸತ್ತ್ವಗುಣವನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸಲು ಶಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಜಗತ್ತು ಲೋಕಸಂವಾದಿಯಾದುದಲ್ಲವೆಂದಾಯ್ತು.

ಲೋಕ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಮತ್ತಷ್ಟು ಖಚಿತಗೊಳಿಸಿ ವಿವರಿಸಿರುವ 'ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಸತ್ಯ' [ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ. 74; 171–173] ಎಂಬ ಲೇಖನವೀಗ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಯಥಾವತ್ತಾದ ವಿವರ ಗ್ರಹಣವಷ್ಟೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೆಲಸವಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. 'ಗುರಿಯಿಲ್ಲದೆ ಹರಹಿಕೊಂಡ ರವಿಯ ಕಿರಣಗಳು ಬಿಸಿಯನ್ನು ಹಚ್ಚಬಲ್ಲವು. ಆದರೆ ಸೂರ್ಯಕಾಂತದಲ್ಲಿ ಏಕಾಗ್ರವಾಗಿ ಬಂದು ಬೆಂಕಿಯನ್ನು ಕಾರುವುವು.. (ಮನಸ್ಸು ಏಕಾಗ್ರವಾದಾಗ) ಮಾನವನು ಕವಿಯಾಗುವನು. ಆಗ ಅವನು ಹಿಡಿದುದೇ ಹುರುಳು. ನುಡಿದುದೇ ತಿರುಳು' 'ಮಿಥ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಕೃತಿ ಎಂದೆನಿಸುವುದು. ಅಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳು ಸ್ರಷ್ಟಾರರು'. ಈ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಲೇಖಕರ ವಾಸ್ತವದ ವಿವರಗಳು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರರ ಅಪೇಕ್ಷೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಪಡೆಯುವುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಯಾರೂ ಒಪ್ಪಬೇಕು. ಆದರೆ ಇದರ ಉದ್ದೇಶವೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಉತ್ತರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಸಮರ್ಥಿಸುವ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ವಿವರಗಳ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಉದ್ದೇಶ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ

ಅರಿಯುವುದಲ್ಲ; ತನ್ನ ಅರಿವಿಗೆ, ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ತಕ್ಕ ಮಾದರಿಯನ್ನು, ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಕಾಣಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು. ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಲೋಕದ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಅಳವಡಿಕೆ ನಡೆಸುವ ಕೃತಿಕಾರರು ಆ ಮೂಲಕವೇ ಆ ಲೋಕದ ಬಂಧವನ್ನು ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಒಪ್ಪುವ ಮಾರ್ಗ ಬೇರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಕೃತಿಕಾರರಿಗೆ ಇರುವ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲೇಂದೇ ಅವರು ವಿವರಗಳನ್ನು ಯುಕ್ತವೆನಿಸಿದಂತೆ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆಗೆ ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಲೋಕ-ಕೃತಿಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ವಿಚಾರವು ಕೃತಿಕಾರರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವತಂತ್ರರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದು. ಅವರು ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಅಧೀನರಾಗಿರುವ ಬದಲು ಅವುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಧೀನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಸಮರ್ಥರಿದ್ದಾರೆಂಬಂತೆ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಇಲ್ಲಿಯೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮತ್ತೊಂದು ಬರೆಹ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ' [1957]ಯ ಕಡೆಗೂ ಗಮನ ಹರಿಸಬಹುದು. ವಾಸ್ತವತೆಯು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಲೋಕವಿವರದ ಸಂವಾದಿತ್ವವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದೆಂಬ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹೊರಡುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯು ವರ್ತಮಾನಬದ್ಧವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ "ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ವರ್ತಮಾನಕಾಲದ ಭಾವಚಿತ್ರ. ಅದಕ್ಕೆ ಭೂತಕಾಲದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕಾಲ್ಪನಿಕವೆನಿಸಿದರೆ ಭವಿಷ್ಯದ ಮಾತು ಆದರ್ಶಪ್ರಾಯವಾಗಿ ತೋರಿ ಕನಸಿನ ಗಂಟೆನಿಸುವುದು" [ಬೇಂದ್ರೆ, ದ.ರಾ. 57,8] ಅಲ್ಲದೆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎಂದರೆ "ಪದಾರ್ಥದ ವಾಸ್ತವಿಯೋ? ಕಾಣುವ ಪುರುಷನ ವಾಸ್ತವಿಯೋ? ಇವೆರಡರ ಪರಸ್ಪರ ಆಕರ್ಷಣ ವಿಕರ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ದ್ವಂದ್ವದ ಹೊಟ್ಟೆಯೊಳಗೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬರುವ ದಾಂಪತ್ಯದ ಸಾಮರಸ್ಯದ ವಾಸ್ತವಿಯೋ?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ (ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ) ವಾಸ್ತವತೆಯು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಈ ಮಾತನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ 1950-60ರ ಅವಧಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಮಾದರಿಯು ಅವರಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವೆನಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದಿದೆಯಲ್ಲ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆಯೇ ಹೊರತು, ಅದರಿಂದ ಕೃತಿಗೆ ಯಾವ ಹೆಚ್ಚಳವೂ ಒದಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯು ಕನ್ನಡ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಭಯ, ಜುಗುಪ್ಸೆಯ ಆ ತುದಿಯಿಂದ ಭಯ ಭಕ್ತಿಯ ಈ ತುದಿಯವರೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಸಪ್ತಕಗಳಲ್ಲೂ ಆಡಿದೆ" ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ, ತಮ್ಮ ವಿಚಾರದಂತೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯು ಮಿತವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ, ಕಾವ್ಯದ ಎಷ್ಟೋ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕೈ ಬಿಡಬೇಕಾಗಿ ಬರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು

ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ತ್ವವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೀವಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು, ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು

ಹೊಂದುವ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಈ ಚರ್ಚೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ತರಲಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬರೆದಷ್ಟು ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬರೆದಿಲ್ಲ. ಸಣ್ಣ ಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ದೊರಕುವ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಸಣ್ಣ ಕತೆಯನ್ನು "ಅಲ್ಪ ಜೀವಿಗಳ ಮಹಾಕಾವ್ಯ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. (ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ. 74, 301). ಅಲ್ಪ ಜೀವಿಗಳು ಎಂಬ ಮಾತು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. "ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೂ ದೇವತೆಗಳ, ಅವತಾರಿಗಳ, ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸುವುವು. ಕ್ಷುದ್ರರ, ಅಲ್ಪರ, ದೀನರ, ದುರ್ಬಲರ, ದುರ್ಲಕ್ಷಿತರ, ದುಃಖಿತರ ಈಷನ್ಮಾತ್ರವಾದ ಆತ್ಮಲೀಲೆಯ ಚಾರಿತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಣ್ಣ ಕತೆಯು ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ." [ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ. 74,301]. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಉಪರೂಪಕಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದಂತಿದೆ ಇಲ್ಲಿನ ನಿರ್ವಚನ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸರಳವಾದ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ.

ಕಾದಂಬರಿ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರವು ಭ್ರಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ವಿವರಿಸುವ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು ಅದರಲ್ಲಿವೆ. "ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯೇ ಕಾದಂಬರಿಯ ವೇಷವನ್ನು ತೊಡುತ್ತಿದೆ" [ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ. 74;746] ಎನ್ನುವಾಗ, ಆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ತಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹಸಿಹಸಿಯಾಗಿ, ಇಡಿಯಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳ ನಡುವಣ ಅಂತರವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ಮಾತನ್ನು, ಟೀಕೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಇದು ನೆರವಾಗದು.

ವಾಸ್ತವತೆಯು ಪ್ರಧಾನ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಹರಿಸದೇ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದಾದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಆದರೂ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಅವರು ನೋಡಿದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮಹತ್ವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರಿಸದಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.[9]

ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಸಾಕಷ್ಟು ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡುಗಬ್ಬವೆಂದೂ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಹಾಡುಗಬ್ಬವೆಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಬೆಳೆದು ನಿಂತ ಹಂತದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆನಂದವರ್ಧನ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ದಿಟ್ಟ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟನು.[10] ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಇಡುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ

ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯೆಂಬ ನೆಲೆಗೆ ತಲುಪುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗೊಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಬೇಕಾದ ತರ್ಕವೊಂದರ ಎಳೆ ಪಾರಂಪರಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ದೊರಕಿದೆ. ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಶಾಂತವು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ರಸವಾಗಲಾರದೆಂದು ವಾದಿಸಿದರು. ಆನಂದವರ್ಧನನು ನಾಗಾನಂದ ನಾಟಕದ ಅಂಗಿರಸವೇ ಶಾಂತವೆಂದು ವಿವರಿಸಿ ಆ ವಾದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ನೀಡಲೆತ್ನಿಸಿದನು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಶಾಂತರಸದ ಅನುಭವ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಣೆಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಾರೆ. "ತನ್ನ ಅಧಿಷ್ಠಾನಗಳ ಮೂಲಕ ಆಡುಗಬ್ಬವು ಸೀಮಾಂಕಿತವಾಗುವುದು ಸಹಜವಾದರೂ ಹಾಡುಗಬ್ಬವು ಹಾಗಾಗುವುದು ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲ. ಲೋಕೋತ್ತರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರತಿ ಅನುಭವವೂ ಪ್ರತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಲೋಕೋತ್ತರ ಅನುಭವವೂ ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ವಿಷಯುವಾದುದರಿಂದಲೂ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವದೊಳಗಿನ ಹೃದ್ಯಭಾಗವೇ ಆಡುಗಬ್ಬದ ವಸ್ತುವಾದುದರಿಂದಲೂ, ಹಾಡುಗಬ್ಬವು ಗರುಡನಂತೆ ಸಾಗಿದರೆ ಆಡುಗಬ್ಬವು ಗುಬ್ಬಿಯಂತೆ ಹಾರುವುದು" [ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ. 74;207]

ಈ ಉಲ್ಲೇಖದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ನಿಯೋಗದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇರುವುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಮಾಜೋದ್ಧಾರದ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಮಾಜದ ಘಟಕವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಮತ್ತೇನನ್ನೋ ಆಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸುವುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಆಡುಗಬ್ಬವನ್ನು ಹಾಡುಗಬ್ಬಕ್ಕೆ ಸಾಟಿಯಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಜೀವನದೊಳಗಣ ಕಿಡಿಗೇಡಿತನದ ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತತನವನ್ನು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಹೇಗೆ ಹೇಗೋ ಜಿಗಿಯುವ ಲೇಖನ ಭಾಷಣಗಳಿಗಿಂತ ಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ (ನಾಟ್ಯ) ಪ್ರಯೋಗಗಳ ತುಂಬಿದ ಗುಂಡುಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವ ಶಾಲಿಯಾಗಬಲ್ಲವು" [ಬೇಂದ್ರೆ, ದ.ರಾ. 74; 262]. ಹೀಗೆ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉಪಯೋಗ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದು, ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಹಿಂದೆ ಬೀಳುತ್ತವೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ನಾಟಕವೆಂಬ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಇರುವ ಒಂದು ವೈದೃಶ್ಯದತ್ತ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ 'ದೃಶ್ಯಮಾನತೆ' ಹಾಗೂ 'ಶ್ರವ್ಯಮಾನತೆ'ಗಳ ಒಳಗೆ ಇರುವ ವಿರೋಧವದು. ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡ ನಾಟಕವು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ನಿರುಪಯುಕ್ತವೂ, ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ನಾಟಕವು ದೃಶ್ಯಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ರಿಕ್ತವಾಗಿರುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಮಂಡಿಸಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕವು

ಸಂಕೀರ್ಣಕಲೆಯಾಗಿದ್ದು ವಾಚಿಕವಷ್ಟೇ ಅದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಭರತಾದಿಗಳ ವಿಚಾರವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರೂ ಒಪ್ಪುವರಾಗಿ, ಅವರು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಮೇಲಿನ ವಿರೋಧಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಸಿಗುವುದು. ಏನೇ ಇದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಿಂದಾಗಿಯೇ ಮಿತಗೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದು ಅವರ ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವು.

ನಾಟಕದ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅವರು ಪಾರಂಪರಿಕ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.[11] ಇದನ್ನು ಅವರ 'ನಾಟಕದ ಅಷ್ಟಾಂಗಗಳು' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ದುರಂತ ಮತ್ತು ಸುಖಾಂತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ 'ಸುಕುಮಾರ' ಮತ್ತು 'ಆವಿದ್ಧ'ವೆಂಬ ಪದಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ರಾಚನಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಖಚಿತ ವಿವರಗಳು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಗದ್ಯ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ದೊರಕುವಂತೆ ಕಾವ್ಯದ-ಕೃತಿಯ-ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೆ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ 'ಕಾವ್ಯ-ಚತುರ್ಮುಖ'ದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ತಂತ್ರ-ಚತುರ್ಮುಖ' ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಈ ನಿಟ್ಟಿನ ಸೂಚನೆಗಳಿದ್ದರೂ, ಅಲ್ಲಿನ ಮಾತುಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಖಾಚಿತ್ಯವನ್ನಿರಲಿ, ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನಾದರೂ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಷ್ಟು ನೇರವಾಗಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವದ ಈ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಒಳನೋಟಗಳಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾದರೂ ಅವು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಏಕೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತಿರುವು ಮುರುವು ಮಾಡಿಕೊಂಡರು ಎಂಬುದು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವರು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆಗಳು ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯವೆಂಬ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿದ್ದವು. ಬೆಳೆದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮರಮಣೀಯವಾದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಒತ್ತಟ್ಟಿಗೆ ಇರಿಸುವ ಬಗೆಯತ್ತ ಒಲವು ಕಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ದೇಶೀಯ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯ ಹಾದಿ ತುಳಿದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೆಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರವೇ ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ಕಾವ್ಯ' [ಮುಕ್ತಕದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮಹಾಕಾವ್ಯದವರೆಗೆ] ಮತ್ತು 'ನಾಟಕ' [ಅಥವಾ ರೂಪಕ]ಗಳೆರಡರ ನಿಯೋಗವನ್ನೂ ತಾನೇ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಯಿತು. ಚಂಪೂಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದೇಶೀ ಛಂದೋಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ ದೇಶೀಯ ಕಾವ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬಲ್ಲಂಥವು. ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಬಲ್ಲ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಾವ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥವೆಂದು ವಾದಿಸಿರುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡಲು-ಅಂದರೆ ವಾಕ್‌ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಆ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ನಾಟಕಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಮಾಜೋದ್ಧಾರದ ಹೊಣೆ ಹೊರಿಸುವುದು ಸುಲಭ. ಹಾಗೂ ಸಂವಹನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಇಂದಿನ ಕಾವ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ಮಿತಗೊಂಡು ಅಲ್ಲಿ ಬದ್ಧವಾಗುವುದರಿಂದ ಅದರ ಜವಾಬುದಾರಿಯು ಬೇರೆಯಾಗುವುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇಂದಿನ ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಪರಂಪರೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಎಂಬ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಕಾವ್ಯವು ಹಿಂದಿನಂತೆಯೇ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥವೆಂಬ ನೆಲೆಯನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಎರಡೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ವಿವರಿಸುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅವರ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಮಾತ್ರ ಆಗಿರದೆ, ಅದು ದೇಶೀಯ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ತೋರಿಸಿರುವ ಅಂಶವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬದಲಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಈಗಿನ ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಆಗಿನ ಕಾವ್ಯಗಳು ಅಷ್ಟೊಂದು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿವೆಯೇ ಎಂಬುದು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ.[12]

ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ನೋಡಿಯಾದಮೇಲೆ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಕೃತಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಹೇಳುವ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿವೆ.

1. ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವ ಎಂಟು ಅಂಗಗಳನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವುಗಳ ಸಹಯೋಗದಿಂದ ಒಂದು ಕೃತಿ ಮೈತಳೆಯುವುದು. ಆದರೆ ಎಂಟು ಅಂಗಗಳೂ ಸ್ಥಾವರವಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಪರಿವರ್ತನಶೀಲವಾದವುಗಳು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ಸಮೀಕ್ಷಕರು ಈ ಅಷ್ಟಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು. ಇವರು ಕಾಲದೇಶಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗುವುದರಿಂದಲೇ ಇವರ ಸಹಯೋಗದಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಕೂಡ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. "ಎಂದರೆಯೆ, ಕಾಲಿದಾಸನು ಬರೆದ 'ಶಾಕುಂತಲ' ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಹಾಗೂ ಇಂದು ನಮಗೂ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಪರಿಚಿತವಾಗುತ್ತಿರುವ 'ಶಾಕುಂತಲ' ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಬಹಳ ಅಂತವಿರುವಂತೆ ಕಾಣವುದು. ಇದರ ಕಾರಣವೆಂದರೆಯೇ, ಅದರ ಅಷ್ಟಾಂಗಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯು ಸದೈವ ಆಗುತ್ತಲೇ ಇರುವುದು" [ಬೇಂದ್ರೆ .ದ.ರಾ ; 74:279] ಈ ವಿಚಾರದಿಂದ ಕೃತಿಯು ಕವಿಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ಮೇಲೆ ಸ್ಥಗಿತಗೊಳ್ಳದೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಜೀವವನ್ನು, ವಿಕಾಸವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದೆಂಬ ನೆಲೆಗೆ ತಲುಪುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

2. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿಯಮಬದ್ಧತೆಯನ್ನು, ನಿಯಮರಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರುವುದೆಂಬ ಸಂಗತಿಯ ಕಡೆಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. [ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ: 74: 982–987] ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಂಧ (ಬದ್ಧತೆ) ಹಾಗೂ ಮೋಕ್ಷ (ವಿವಕ್ತತೆ) ಎಂಬ ಎರಡೂ ಗುಣಗಳು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಮೈಗೂಡಿದ್ದು ಅವೆರಡರ ನಡುವಣ ದ್ವಂದ್ವದಿಂದಲೇ ಕೃತಿಯ ಆಕೃತಿಯು ಖಚಿತವಾಗುವುದೆಂದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಲಕ್ಷಣವು ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದಂತಾಗಿದೆ.

ಕೃತಿಯು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪಡೆಯುವ ಹೊಸ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಗೆ ಇರುವ ವಿಕಾಸಶೀಲತೆಯನ್ನು

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ವಿವರಿಸಿದಂತಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೃತಿಯ ಒಳಗಣ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಮೂಲಕವೂ ಸಹ, ಸಂವಹನ ಕ್ರಿಯೆಯು ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧವಿರದೆ, ಜೀವಂತಕ್ರಿಯೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಹೇಳಿದಂತಾಗಿದೆ. ಇದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವದ ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಕೃತಿ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವು ಒಂದು ಅಂಗವು ಹೌದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಆದರೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಮಂಡಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಚರ್ಚೆ ಬೇಕೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವು ಅತ್ಯವಶ್ಯವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತ, ಕೃತಿಯು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು – ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು – ಆಧರಿಸಿದ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ಅಭಿರುಚಿ ನಿರ್ಮಾಣದ ಹೊಣೆ ಹಾಗೂ ಅನ್ಯಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವು ಒಂದು ಅಂಶವಾದದ್ದು ಸಹಜ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೃತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಇದ್ದ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ, ಅದು ಓದುಗರ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಧಾರದ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು. ಅದರಲ್ಲೂ ವಸ್ತುಜಗತ್ತಿನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಇರುವಂತೆಯೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು, ಅದು ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮದ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರವೇ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚಿತವಾದ ಅಂಶದ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಈಗ ಹರಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತ, ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

(1) ಸಾಹಿತ್ಯ ಕವಿಗಳು (2) ಭಕ್ತಕವಿಗಳು.

ಪಂಪ, ರನ್ನ, ನಯಸೇನಾದಿಗಳು ಮೊದಲ ಗುಂಪಿನ ಕವಿಗಳು. ವಚನಕಾರರು, ಹರಿದಾಸರು, ಹರಿಹರ ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳು ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಂಗಡಣೆಯು ಕೇವಲ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾದುದಷ್ಟೇ ಆಗಿರದೆ ತಾರತಮ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೂ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿದೆ. 'ಸಾಹಿತ್ಯಕವಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಕ್ತಕವಿಗಳ ಹಿರಿಮೆ ಹೆಚ್ಚು' ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಅವರು ಮಂಡಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ತರ್ಕವನ್ನು ಕೂಡ ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕವಿಗಳು ಕೃತಿರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಆಗಮಿಕ ಎಂಬ ವಿಭಜನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಅಲ್ಲದೆ "ಜೈನಕವಿಗಳ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಲೌಕಿಕಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಷ್ಟು ಆತ್ಮೀಯತೆ ಇಲ್ಲ." (ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ

74;195) ಆದರೆ ಭಕ್ತಕವಿಗಳು ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ತರತಮ ಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಸಾಹತ್ಯ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾನಮಾನವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. "ಕನ್ನಡಿಗರ ವೈಭವ, ಪರಾಕ್ರಮ ಸಾಹಸಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದ ನಮ್ಮ ಕಲಿಕವಿಗಳು ಕಡಿಮೆಯವರಲ್ಲ; ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ರಸಿಕತೆಯನ್ನು ಹದಕ್ಕೆ ತಂದ ಅವರ ವಾಣಿ ನಿಜವಾಗಿ, ಸವಿನುಡಿಯೇ ಆದರೂ ತಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನೇ ದಿವ್ಯಕೃತಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿ ಅದರ ಉಚ್ಛ್ವಾಸದಂತೆ ವಚನ ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದ ನಮ್ಮ ಶರಣರ, ದಾಸರ ಶಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಿನದು" (ಬೇಂದ್ರೆ 74;196) ಭಕ್ತಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಾದರೂ ಏನು? 'ನಡೆಯಂತೆ ನುಡಿಯೂ ಕೃತಿ'ಯಾಗುವ ಬಗೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಭಕ್ತಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯವೂ ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಕೂಡ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅನುಸರಿಸುವ ಈ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವ ತರ್ಕವು ವಿಚಾರಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕೃತಿಕಾರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಇವರು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ನೆಲೆಯನ್ನು ನಾವೀಗ ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಕವಿಯ ಸಾಕ್ಷೀಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕೃತಿಯಿಂದ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗುವುದನ್ನು ಅವರು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಕವಿಯ ಜೀವನದ ವಿಸ್ತರಣವಾಗಿಯೇ ಕೃತಿಯು ಮೈ ತಳೆಯಬೇಕು. ಇದು ಸಾಧಿತವಾಗುವುದು ಭಕ್ತಕವಿಗಳಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳು ಅನ್ಯರನ್ನು ಸಂಸ್ಕರಿಸಲು ಶಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. 'ಭಕ್ತಕವಿಗಳ ಕೃತಿ ಇರಲಿ, ಆ ಕವಿ ಕೂಡ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕವಿಗಳಿಗೆ ಈ ಮನ್ನಣೆ ಇಲ್ಲ'. ಎಂದರೆ ಭಕ್ತಕವಿಗಳ ಜೀವನ ಕೂಡ ಮಾದರಿಯಾಗಬಲ್ಲುದು ಎಂದಾಯಿತು. ಜನಜೀವನವು ಬಯಸುವ ಕಾವ್ಯ ಕೂಡ ಭಕ್ತಕವಿಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿರುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೃತಿಯು ಕವಿ ಮತ್ತು ಸಹೃದಯರೊಡನೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ, (ಅಥವಾ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ) ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ನೆಲೆಗಳು ಅವರನ್ನು ಭಕ್ತಕವಿಗಳ ಪರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿವೆ.

ಈ ಸಾಹಿತ್ಯಕವಿ-ಭಕ್ತಕವಿ ಯುಗಳವು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕೃತಿಗಳ ತಿರುಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೂ ಈ ಲಕ್ಷಣವು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಆವರ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಾಲ್ಕು ನಾಯಕ ರತ್ನಗಳು' ಉಪನ್ಯಾಸ ಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರತ್ನಾಕರನ ಭರತ, ಚಾಮರಸನ ಅಲ್ಲಮ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಕೃಷ್ಣ ಹಾಗೂ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ರಾವಣ ಇವರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಗೂ ಇತಿಹಾಸದ ಪಾತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು 'ಮಾಗುವಿಕೆ'ಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಯಕರು ಬಾಗುವ ಮೂಲಕವೇ ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಸೆಟೆದು ನಿಲ್ಲುವ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲ. ಈ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕವಿಗಳ ಮೂಲಕ ಗೃಹೀತವಾಗುವ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯೊಂದನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಓದುಗರಿಗೆ, ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗುವ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯು ಲಾಭವಾಗುವುದನ್ನು ಅವರು ಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ದೇಶೀಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿನಿಷ್ಠತೆಗೆ ಎರವಾಗದೆಯೂ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿರುವ ಅವರ ಕ್ರಮ. ಜನತೆಯ ನಡುವೆ ಇದ್ದ ಕನ್ನಡ ಕೃತಿ ಸಮುದಾಯದ ಜೀವಾಳವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವದ ಅತ್ಯಂತ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶವನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವವು ಅಮೂರ್ತವೂ, ಕಾಲದೇಶ ಮುಕ್ತವೂ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಸಾಧುವಾದರೂ ಅಂತಹ ತತ್ತ್ವಗಳು ಮೊಂಡಾಗಿ, ಕೃತಿಸಮುದಾಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಕೈ ಬಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕೃತಿವಿಮರ್ಶೆ ಆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟಿದೆ.

ಕವಿಗಳನ್ನು ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ನಡುವೆ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಕೂಡ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಈ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಯ ಸಾಧುತ್ವವನ್ನು ನಾವು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳ ಪರಂಪರೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗುವ ಈ ವಿಭಜನೆ ಹಾಗೂ ತರತಮ ಭಾವ ಒಂದು ಉಪಯುಕ್ತ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಿಕರವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಬಲ್ಲುದೇ? ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ 'ಇಲ್ಲ'ವೆಂದೇ ಸರಿ. ಅಥವಾ ಬದಲಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಈ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಮರಳಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಶತಮಾನದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಾಗ್ವಾದದ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಒಯ್ಯುವುದು. ಬರೆಹಗಾರರ ಕೃತಿಗಳ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬದ್ಧತೆಯು ಇರಬೇಕೇ, ಬೇಡವೇ, ಇರಬಾರದು ಏಕೆ,ಇದ್ದರೆ ಹೇಗೆ ಇರಬೇಕು, ಬದ್ಧತೆ ಎಂದರೇನು, ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಓದುಗರು ಹೇಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಸರಣಿಯನ್ನೇ ಸುರುಳಿ ಬಿಚ್ಚುವ ಈ ವಾಗ್ವಾದದ ಮುಖ್ಯ ತಿರುಳು ಇಷ್ಟು; ಕೃತಿಕಾರರಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು ಇಲ್ಲವೇ ಒಪ್ಪದೇ ಇರುವುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಕ್ತಕವಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕವಿ ಯುಗಳವು ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೀಗೆ ಬೇರೆಯದೇ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ.

ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯಚಿಂತನೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯಚಿಂತನೆಯ ಖಚಿತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಇನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಹಲವು ಭಿನ್ನಧಾರೆಗಳ ಮೊತ್ತವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬ ಬಗೆಗೆ ಯಾವ ಸಂಶಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಅನಂತರ ಕುವೆಂಪು, ತೀನಂಶ್ರೀ, ಪು.ತಿ.ನ ಮತ್ತು ಎ.ಸೀ.ಯವರಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಚಿಂತನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೊಡನೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪಿ'ನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಶೃಂಗವಾಗಿದ್ದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಆ ಗುಂಪಿನ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯಚಿಂತನೆಗಳು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಚಿಂತನಾಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಅನುಯಾಯಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ

ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಬೋಧನಾ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಚಾಲನೆ ನೀಡಲು ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ಚಿಂತಕರಿಗೆ ಇದ್ದ ಸೌಲಭ್ಯ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದುದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಿದ್ದೀತು. ನವೋದಯದ ಮುಖ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಾಗುವ ಎಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿತಾದರೂ ಅದು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಉಪಸಂಹಾರ

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ, ಅದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಅನುಮಾನ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಈವರೆಗೆ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಅವರ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಚಿಂತನೆಗಳೊಡನೆ ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಅವರು, ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಮತ್ತು ಉಪರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ-ದೇಶೀಯತೆ-ಗಳ ತುಯ್ತಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಅವರ ಸಮಕಾಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಸಂದರ್ಭಗಳೂ ತಕ್ಕ ಆಹ್ವಾನಗಳನ್ನೊಡ್ಡಿ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿವೆ. ಅವರ ಬರೆಹಗಳು ಸುಮಾರು ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ದೀರ್ಘ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿವಾದಗಳು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮೇಲೆ ಬೀರಿರುವ ಪ್ರಭಾವ, ಬಯಸಿರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅವರ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗಿವೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವದ ಬಹುಪಾಲು ಪಾರಂಪರಿಕ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ, ಅದರ ವಿಸ್ತರಣೆಯಿಂದ ತುಂಬಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ದೇಶೀಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಇರಿಸಿದಾಗ ಸಿಗುವ ಹೊಸ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ.

ಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೊಡಗಿದಾಗ ಅವರು ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾನದಂಡಗಳು, ಅನ್ವಯಿಸುವ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ವಿಧಾನ ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವದ ಜೀವಂತ ಭಾಗದ ಪರಿಚಯ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಆಯಾ ಕೃತಿಗಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡದ್ದಾಗಿರದೆ ಇಡಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಂಡುಕೊಂಡದ್ದು. ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವದ ಆಕಾರವನ್ನು ನಾವು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಆಲೋಚನಾಕ್ರಮವನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಕೂಡ.

ದೇಶೀಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅವರು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಬಗೆಯೂ ಕೂಡ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತಕರಿಗೆ ಇದೇ ಬಗೆಯ ಆಹ್ವಾನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಘಟಕಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡಿದ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಕರಗಳ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಕೃತಿಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವ ದೇಶೀಯ ಕಾವ್ಯಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮೂಲಕವೂ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಸಾಂದರ್ಭಿಕತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಪರಂಪರೆಯ ಬಲವೂ ದೊರಕಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಆಧುನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೇ ಭಿನ್ನದನಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳು ಮಿತವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೂ ಅವರು ಆ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಮಾರ್ಗ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸ್ತುತವೇ ಆಗಿದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. ಅರ್ವಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನವಿದೆಯಾದರೂ ಅದು ಗೌಣ; ಅನುಷಂಗಿಕ. ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡುವ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯ/ಓದುಗರು ತಮ್ಮಲ್ಲೇ ಇರುವುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ, ಓದುಗರು ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವ ವಿಶೇಷಕ್ಕೂ ಏನೇನೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ.

2. ಒಂದು ಸಂವಾದಿ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಯುರೋಪಿನ ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅದರ ಅಸತ್ಯದ ನೆಲೆಗಾಗಿ, ಅದು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿ, ನಿರಾಕರಿಸುವ ಆಲೋಚನಾ ಸರಣಿಯೊಂದು ಬೆಳೆದಿತ್ತಷ್ಟೆ. ಸರ್ ಫಿಲಿಪ್ ಸಿಡ್ನಿಯು– ಈತ ಯೋಧ ಕವಿ– ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಹೊಣೆಹೊತ್ತು ತನ್ನ 'ಡಿಫೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ' ಯನ್ನೂ (ಅಥವಾ ಆ್ಯನ್ ಅಪಾಲಜಿ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ?) ಬರೆದನು. ಈ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ನಿಯೋಗಗಳು, ಕಾವ್ಯವಿರೋಧಿಗಳು ತಿಳಿಯುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಕಾವ್ಯಸತ್ಯವೂ ಜಗತ್ತಿನ ಅರೆಕೊರೆಗಳನ್ನು ತುಂಬುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ, ಅದು ಸುಳ್ಳಾಗಿದ್ದರೆ ಪೂರಕರೂಪದ ಸತ್ಯವೇ ಆಗಿರುವುದೆಂದೂ, ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕರಿಸುವುದೇ ಹೊರತು ಅವರನ್ನು ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ ವಾದಿಸಿದನು. ಸಿಡ್ನಿಯ ವಾದವು ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಆ ವಾದ ಮಂಡಿತವಾದ ಕಾಲದ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ವೈದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು. ಈ ಅಂಶವು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ

3. ಕಾವ್ಯದ ಶಾಬ್ದಿಕರೂಪ ಅದರ ಅರ್ಥ ಪ್ರಕಟನೆಗೆ ಸಾಧನವೂ ಹಾಗೂ ಅಂಥ ಸಾಧನವಾಗಿ ಅನನ್ಯವೂ ಆಗಿರುವುದೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆಯಾದರೂ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಅವರು ಬೇರೆಯದೇ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಶಬ್ದವು ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಸಾಧನ ಮಾತ್ರವಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ 'ಶಬ್ದವು ಪ್ರಭುವಾಗಿ ಅರ್ಥವು ಅದರ ದಾಸಾನುದಾಸನಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವರು ಸಾಧನೀಯವೆಂಬಂತೆ ತಿಳಿದಂತಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸಾಧನೆಯಾದ ವೇದಗಳನ್ನು ಅವರು 'ಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲ' (ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ. 74; 151) ಎಂದು ಸೂಚಿಸಿದ್ದರೂ ತಮ್ಮ ಇಳಿಗಾಲದ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ವೇದ ಮಂತ್ರಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕನ್ನಡದ ನುಡಿಗಳಿಗೆ, ನಾದಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎಂದರೆ ಈ ರಚನೆಗಳು ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ದಾಂಪತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಮೀಮಾಂಸಾಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾದರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು.

4. ಹುರುಳು ಎಂಬುದನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೆಂದು ಭಾವಿಸೋಣ. 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಪ್ರತೀತವಾಗುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹೇಳುವಾಗ 'ಝುಟಿತ್ಯೇವ' ಎಂಬ ಮಾತಿದೆ (ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ : 1:12). ಎಂದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು, ಅದರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ತಟಕ್ಕನೆ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅದೇ ಮಾತನ್ನು 'ಪಳಚ್ಚನೆ' ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದಂತಿದೆ.

5. ಪ್ರಾಚೀನ ಅಲಂಕಾರಿಕರು–ಅದರಲ್ಲೂ ವಾಮನ–ವಿವರಿಸುವ 'ಗುಣ' ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೂ ಇಂಥದೇ ಸಮಸ್ಯೆ ಇದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಕಾಂತಿ' ಎಂಬ ಗುಣವನ್ನು 'ದೀಪ್ತರಸತ್ವ'ವೆಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಆ ಗುಣ ಇರುವುದು ನಮಗೆ ಆದ ಅನುಭವದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಬೀತಾಗುವುದು. ಆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ವಸ್ತುಸಾಮಗ್ರಿ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ 'ಕಾಂತಿ' ಎಂಬ ಗುಣ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ– ಕೃತಿಯು ದೀಪ್ತರಸತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯದಿದ್ದರೆ– ಆಗ ರಚನೆಯ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

6. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ (1974). ಪುಟ 661–706.

7. ಈ ವಿಚಾರಗಳು 1943ರಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗಿವೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಇದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂದರ್ಭ. ಜಗತ್ತಿನ ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಡುಗಾಲ. ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯು ವಿಚಿತ್ರ ತಿರುವು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಜಾಗತಿಕ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಚಳುವಳಿ ನಡೆದಿತ್ತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಮಂಡಿಸುವ ಈ ವಿಚಾರಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. 'ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿರಾಟ್ ಸ್ವರೂಪ' ಎಂಬ ಅವರ ಅಧ್ಯಕ್ಷೀಯ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿವರಗಳಿವೆ. ನನಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿದ್ದು ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖದ ಕೊನೆಯ ವಾಕ್ಯ. ಅಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾದ ಸೂಚನೆಯು 'ಸೋಸಿಯಲೈಟ್ ರಿಯಲಿಸಂ'ನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ರಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರಣೀತವಾದ ಈ ಬಗೆಯ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಸಮಾಜವಾದಿ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಾಣದತ್ತ ಪರಿಸರ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ, ನಾಳಿನ ಲೋಕವನ್ನು, ಯೋಜಿತ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು – ಲೇಖಕರು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಶಾವಾದಿಯಂತೆ ಮಂಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಸ್ವತಃ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಪ್ರಗತಿಶೀಲರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪುವವರಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುವ ಕೊಳಕಿನ, ಭ್ರಷ್ಟತೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಮಂಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅವರ ವಾದವನ್ನು ಹೆಸರಿಸದೆ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಪಕ್ಷೋಪಪಕ್ಷಗಳ ವಿಕೃತಿ ಪ್ರಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿಯುವುದು ಅವರ ಕೆಲಸವೇನೋ ಹೌದು. ಮುಖಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದು, ಕ್ಷೌರ ಮಾಡಿದರೆ ಆಯುಷ್ಕರ್ಮ ತೀರಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡಿಯ ಇದಿರು ಅಲಂಕರಣವೂ ನಡೆಯಬೇಕು." (ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ. 74:11) ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಶೀಲರ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿದ್ದ, ಆದರೆ ಅವರು ತಪ್ಪಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದ, ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆ(ಕ್ರಿಟಕಲ್ ರಿಯಲಿಸಂ)ಯನ್ನು ಟೀಕಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೆಲಸ; ಅದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರ ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಸೂಚಿಸುವುದಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಮೇಲಿನ ಮಾತು ಬರೆದಂತಿದೆ.

8. ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಸಾಂಖ್ಯತತ್ತ್ವದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ–ಹಾಗೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ– ಭರತನ ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ವಾದದಂತೆ ನಾಟಕ ಇಲ್ಲವೇ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ತ್ರಿಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದ ಕೂಡಲೇ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು 'ಭಾವಕತ್ವ' ಎಂದು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಲೋಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ತ್ರಿಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಇತರರಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸುಖ, ದುಃಖ, ಎಂಬ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆಯಾದರೂ, ಅವು ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಡೆಗೊಂಡಾಗ ಕೇವಲ ಸುಖವನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಎಂದರೆ ಸಾತ್ತ್ವಿಕಗುಣವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ಸಂವಾದಕ್ಕೆಳೆಯುತ್ತವೆ.

9. ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನು 1940ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿ ಬಲವಾಗಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಈ ಮಾತುಗಳು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ತಳೆದ ನಿಲುವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವರು, ಮಾಸ್ತಿಯವರು ವಾಸ್ತವವನ್ನೇ ಕಂಡರೂ ಅದನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ನಮಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ಮಾತನ್ನಾಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಜಗದ ವಿಜ್ಞಾನವು ಅವರಿಗೆ [ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗೆ] ವಾಸ್ತವವಾಗಿರುವುದಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅವರು ರುದ್ರನನ್ನೇ ಶಿವನನ್ನಾಗಿ ಕಾಣುವ ಪ್ರಾತಿಭಚಕ್ಷುಗಳನ್ನುಳ್ಳವರು. ಫಾಲನೇತ್ರವು ಹಣೆಯನಾಮದಂತೆಯೂ, ಭುಜಗಾವಳಿಯು ಭೂಷಣಾವಳಿಯಂತೆಯೂ, ವ್ಯಾಘ್ರಾಂಬರವು ದಿಗಂಬರತ್ವದ ಮುಸುಕಾಗಿಯೂ, ಭಸಿತವು ದೇಹಪ್ರಭೆಯಾಗಿಯೂ, ವಿಷವು ಕಂಠಾಭರಣವಾಗಿಯೂ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗುವ ಇಂದ್ರಜಾಲವು ಕಲಾವತಿಯಾದ ಅವರ ವಾಣಿಯಲ್ಲಿದೆ" [ಬೇಂದ್ರೆ, ದ.ರಾ.1940] ಈ ಮಾತುಗಳು ಪರಿವರ್ತಿತವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ನೀಡುವ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಖಚಿತಪಡಿಸುತ್ತವೆ.

10. ಆನಂದವರ್ಧನನು ತನ್ನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಖಿಲಗೊಂಡಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಉತ್ಕೃಷ್ಟಯುಗದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳು ಓದುನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿದ್ದವು. ಹೀಗಾಗಿ ಆನಂದವರ್ಧನನಿಗೆ, ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು.

11. ನಾಟಕದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಭಗವದ್ಗೀತೆಯ ಒಳಗಿನ ದೈವನೀತಿ ಮೈಗೂಡುವುದೆಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು (74;259) ಅಮೇರಿಕದ 'ಜೀವನ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶಕ' ಕೆನೆತ್‌ಬರ್ಕನ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲೂ ಇದೇ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. "1) ಸೀನ್- ಘಟನಾ ಸಂದರ್ಭ (ಅಧಿಷ್ಠಾನ) 2) ಪಾತ್ರ ಸಂಘ (ಕರ್ತಾ). ಏಜೆಂಟ್ ಇನ್ ಜನರಲ್ 3) ಚೇಷ್ಟಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯಾ-ಆ್ಯಕ್ಟ್ 4) ಏಜೆನ್ಸಿ-ಕರಣೋಪಕರಣ, 5) ಪರ್ಪಸ್-ದೈವ (ಹೇತು, ಉದ್ದಿಷ್ಟ, ಕಾರ್ಯ) ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಾವಿವೇಕ'ವನ್ನು (74;967) ಅವನಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹೋಲಿಕೆಯ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಹಾಗೂ ಸಾಧುತ್ವಗಳನ್ನು ಅವರು ವಿವರಿಸಿಲ್ಲ. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಭಿನ್ನ ನಾಟ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಹೋಲಿಕೆಯ ಸಾಧುತ್ವ ವಿಚಾರಾರ್ಹವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

12. ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ನವೋದಯದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿಗಳೂ ಕವಿತೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಬುದ್ಧ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಫಲವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯಕೃಷಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನೆಲೆಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಆಕರಗಳು

(1) ಬೇಂದ್ರೆ, ದ.ರಾ. (1940) – ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಥಾಸಂಪುಟಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಟಿಪ್ಪಣಿ

(2) ಬೇಂದ್ರೆ, ದ.ರಾ. (1957) – ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ: ಪ್ರಕಾಶನ ವಿಭಾಗ, ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರ

(3) ಬೇಂದ್ರೆ, ದ.ರಾ. (1974) – ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿರಾಟ್ ಸ್ವರೂಪ: ಧಾರವಾಡ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಬಗೆ

ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರುಷಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೊಂದು ಬೇರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಕನ್ನಡದ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿ ಈ ಹುಡುಕಾಟವೂ ನಡೆದಿದೆ. ಈವರೆಗೆ ಇದ್ದ ಮತ್ತು ಈಗಲೂ ಇರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಯೂರೋಪಿನ ಭಾಷೆಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಯಜಮಾನಿಕೆಯಿಂದ ಹೊರಬರಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಬಯಕೆಯಿಂದ ಈ ಹುಡುಕಾಟ ಮೊದಲಾಗಿದೆ. ಈ ಗುರುತಿನ ರಾಜಕಾರಣ ಕೆಲಸಮಾಡುವಾಗ ಹೊಸ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಲು ಮುಂದಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ತಾನು ಎದುರು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನೇ ನೆಮ್ಮುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.ಈ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದಾಗ ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಅದು ಬೇಡವೆಂದು ದೂರವಿರಿಸಿದ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ನೆಳಲೇ ಆಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಹೊಸ ಮೀಮಾಂಸೆ ಹುಟ್ಟಲು ಸಾಧ್ಯ. (ಮಾದರಿಗಾಗಿ: ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಕೃತಿಯ ಅನುಬಂಧವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಎಂಬ ಬರಹ, ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಎಂವೀ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಕೊಡುಗೆ ಈ ಹೊತ್ತಗೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು)

ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದು ಎಂದರೇನು? ಹಳೆಯ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳೇಕಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮೊದಮೊದಲಿನ ಕನ್ನಡ ಚಿಂತಕರು ಕೇಳಿಕೊಂಡರು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟಲು ಅವರು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯೇ ಕಾರಣ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕುವ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಹೊತ್ತರು. ಕೆಲವರು ಈಗ ದೊರಕದಿರುವ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಾದರೂ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದವೆಂದು ಹೇಳಲು ಮುಂದಾದರು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಈಗಿರುವ ಕೃತಿಗಳ ಒಡಲಿನಲ್ಲೇ ನಾಟಕಗಳಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತೋರಿಸ ಹೊರಟರು. ಪಂಪನ ಕರ್ಣ, ರನ್ನನ ದುರ್ಯೋಧನ,ನಾಗಚಂದ್ರನ ರಾವಣ, ಜನ್ನನ ಅಮೃತಮತಿ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕರು ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿರುವ ಬಗೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವರು ತಾವು ಮಾದರಿಯಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಹೇಗೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಕೇಳುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಕಾವ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಗಡಿಗೆರೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆ ಇಲ್ಲವೇ ಅಳಿಸಿ ಹಾಕಬೇಕೆ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದನ್ನು ಹಾಲಿಕೊಮಡಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ನಡೆಸಿರುವ ಯತ್ನ ಮತ್ತು ಕಂಡುಕೊಮಡ ಉತ್ತರಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬೇಕೆ ಬೇಡವೇ ಎನ್ನುವುದೂ ಕೂಡ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಮರೆತು ಕೇವಲ ಕೇಳುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ವಿಂಗಡಣೆಯಲ್ಲಿ ತಲೆ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡರೆ ನಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಜಟಿಲವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಗೋಜಲಿಗೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಜನಪದ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಟ ಕಾವ್ಯಗಳೆಂಬ ವಿಂಗಡಣೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಬಿದ್ದಿರುವುದೇ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ನರೂಪಣೆಯಿಂದ ಬರಹಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಬರಹದಿಮದ ನರೂಪಣೆಗೆ ದಾಟುವ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕರ್ನಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿಗಳನ್ನು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗೆ ತೆರಲು ಇದರಿಂದಾಗಿ ಇನ್ನೂ ನಾವು ಹೆಣಗುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಯುರೋಪಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಿಮಾಂಸೆಯನ್ನಗಲೀ ನಾವು ಓದುತ್ತಿರುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿಯೇ ತಪ್ಪಿದೆ ಎಂದು ನನಗೆ ತೋರುತ್ತಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೂ ಸಾಃಇತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೂ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂದ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ತನಗೆ ತಾನು ಇಡಿಯಾದ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಹಂಗಿಲ್ಲದ ಅರಿವಿನ ದಾರಿ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಒಂದು ಭಾಷೆಗೂ ಭಾಷಾ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಂಟನ್ನು ನೊಡೋಣ. ಭಾಷಾ ಶಾಸ್ತ್ರ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಚಹರೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ಯಾವ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಕುರಿತಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಷಾ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮನುಷ್ಯರು ಆಡುವ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯ ಚಹರೆಯನ್ನಾದರೂ ತಿಳಿಯುವ ಹಂಬಲವನ್ನು ಹೊತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಾಕರಣ ಹಾಗಲ್ಲ. ವ್ಯಾಕರಣ ಆಯಾ ಭಾಷೆಗೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದದ್ದು. ಕ್ನಡದ ವ್ಯಾಕರಣ, ಲಂಬಾಣಿಯ ವ್ಯಾಕರಣವಲ್ಲ. ವ್ಯಾಕರಣಗಳು ಒಂದೊಂದು ಭಾಷೆಯ ಚಹರೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಕರಣದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕೋ ಇಲ್ಲವೇ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಮಾದರಿಯ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕೋ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ನಮ್ಮೆದುರು ನಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಈವರೆಗೆ ಎದುರಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಯುರೋಪಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಕರಣದಂತೆ ನೋಡೊದ್ದೇವೆಯೋ ಅಥವಾ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ ನೋಡಿದ್ದೇವೆಯೋ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ': ಈಗ

"ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯನ್ನು ಬರೆದು ಆರು ದಶಕಗಳು ಕಳೆದಿವೆ. ಅದು ಓದುಗರ ಕೈಸೇರಿ ಅಯ್ವತ್ತು ವರುಷಗಳಾದವು.ಇಷ್ಟು ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಾರಿ ಮರುಮುದ್ರಣಗೊಂಡಿದೆ. ಎಂ.ಎ ಪದವಿಗಾಗಿ ಓದುವವರು, ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವವರು,ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುವವರು ಸಾವಿರಾರು ಮಂದಿ ಇದನ್ನು ಓದಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದು ಕನ್ನಡದ ಒಂದು 'ಆಚಾರ್ಯ ಕೃತಿ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ದಿಟವಿದೆ. ಆದರೂ ದಿನಕಳೆದಂತೆ ಈಗ ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಓದು ಮತ್ತು ಆ ಓದಿನಿಂದಾಗಬೇಕಾದ ಮಾತುಕತೆಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗ ತೊಡಗಿವೆ. ಹೀಗಾಗಲು ಕನ್ನಡ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕಾರಣ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಯಸುತ್ತೇನೆ.

1. ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ" ಎಂದು ಕರೆದದ್ದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಶಿನಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯ ಕುರಿತು ಬಂದ ಪುಸ್ತಕ,ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ 'ಇಂಡಿಯನ್' ಎನ್ನುವ ಬದಲಿಗೆ 'ಸಂಸ್ಕೃತ' ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳೇ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಕೆಲವರು ಬಳಸಿದ್ದರು.ತೀನಂಶ್ರೀಯವರೇ ಈ ಕೃತಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನೀಡುವ ಗ್ರಂಥಸೂಚಿಯನ್ನು ಗಮನಸಿದರೆ ಈ ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾವು ಹೀಗೆ ಹೆಸರನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಗೆಗೆ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿತ್ತು. " 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂದು ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಹೆಸರಿಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಇದನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ.... ಕೆಲವು ವಿವರಗಳಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷಾಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಭೇದವಿರಬಹುದೇ ಹೊರತು ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ದೇಶಭಾಷೆಗಳಿಗೂ– ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ– ಸಂಸ್ಕೃತವೇ ಮೂಲವಸ್ತುವನ್ನೂ ರೂಪರೇಖೆಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿದೆಯೆಂದು ನಂಬಬಹುದು. ಆ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ."(ಅರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಮಾತು) ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಕಾರಣ ಇರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ತತ್ತ್ವ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದು, ತೀನಂಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೆಲವು ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಪಾಠ ಮಾಡಿದ ಪ್ರೊ.ಹಿರಿಯಣ್ಣನವರು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತ ತಮ್ಮ ಲೇಖನಕ್ಕೆ 'ಇಂಡಿಯನ್ ಎಸ್ತೆಟಿಕ್ಸ್' ಎಂದು ತಲೆಬರೆಹ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಸೂಚನೆ ದೊರಕುತ್ತದೆ.

ಆದರೂ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಹಾಗೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಂತಹ ಅರಿವಿನ ವಲಯುಗಳನ್ನು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಭಾಷೆಗೆ ನಿಷ್ಟಗೊಳಿಸಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲ ಚಿಂತನೆಗಳು ಯಾವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಇರಲಿ ತತ್ತ್ವ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಆ ಭಾಷೆಯ ತತ್ತ್ವ ಚಿಂತನೆ ಎಂದು ನಾವು ಕರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳ ನಡುವೆ ಬೇರೆಯೇ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಒಂದು ಭಾಷಾ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಾದಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ನಿಜವಿದ್ದರೆ ಆಗ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಟ್ಟು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಆ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಎಂದೇ ಕರೆಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅಥವಾ ದೇಶನಾಮದೊಡನೆ ಗುರುತಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಇದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಮಾದರಿಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ,ಅದ್ವೈತವಾದ,ಅನೇಕಾಂತವಾದ ಇವು ನಿದರ್ಶನಗಳು. ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಚೀನೀ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಇವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಾಗ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಪಲ್ಲಟಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಂತೆ ವಸಾಹತು ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ನಮಗೆ ಒದಗಿ ಬರತೊಡಗಿದ್ದ ಕಾವ್ಯಚಿಂತನೆಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದರೆ 'ನಮ್ಮಲ್ಲೇ' ಇದ್ದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಅಂದರೆ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೂರು-ನಾಲ್ಕನೆಯ ದಶಕದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ 'ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ-ಭಾರತೀಯ' ಮಾದರಿ ಮೈತಳೆಯ ತೊಡಗಿತ್ತು.ಇದರ ಉಗಮ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಶಾಖೆಯಲ್ಲಾದರೂ ಅನಂತರ ಇತರ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳಿಗೂ ಹರಡಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲೂ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ 'ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂಬ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ(ನೋಡಿ ಅಧ್ಯಾಯ 12. ಕವಿಸೃಷ್ಟಿ, ಅಧ್ಯಾಯ 22 ರಸಾನುಭವ-2). ಪಾಶಾತ್ಯವೆಂದು ನಾವು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ 'ಅನ್ಯ' ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಎದುರಾಗಿ 'ನಮ್ಮ' ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು; ಈ ಎರಡು ಪರಂಪರೆಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದವು, ಸ್ವಾಯತ್ತ್ವವಾದವು ಎಂದು ತೋರಿಸುವುದು; ಈ ಎರಡು ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲೂ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ನೆಲೆಗಳು ಇದ್ದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಈ ನೆಲೆಗಳು ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಈ ಕೃತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಇವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವೀಗ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಎರಡು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಮಾನಾಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಕೆಲಸ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಆ ಬಗೆಯ ಹೋಲಿಕೆಯ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ದೃಢ ಆಕರ ಒಂದನ್ನು ಅವರು

ರೂಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಈ ಸಮಾನ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅವರ ವಿಧಾನ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಈ 'ತೌಲನಿಕ' ಅಭ್ಯಾಸ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯಲು ಬೇಕಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ' ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ.

2. ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈಗ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಲವಾಗಿ ಬೇರೂರಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿಂತನೆಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ಈಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಅ)ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯೊಂದು ಸಮೃದ್ಧ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯೊಂದರ ಫಲಿತವೆಂದೂ ಆ) ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ 'ಯಾವ ಕಾಲದೇಶಭಾಷೆ'ಗಳ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನಾದರೂ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಈಗ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮದ ಬುನಾದಿಯಾಗಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ಸಮೃದ್ಧ ಸಂಸ್ಕೃತ (ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತ) ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳ ಫಲಿತವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಿಚಾರಗಳು ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯಲು ನೆರವಾಗುತ್ತವೆಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತೇವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ನಂಬಿಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಲವಾಗಿ ಬೇರೂರಲು 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ತಮ್ಮ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕಗಳ ಭಾಗಗಳನ್ನು ತೀನಂಶ್ರೀ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಅಲಂಕಾರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಲಕ್ಷ್ಯ-ಲಕ್ಷಣ ಸಮನ್ವಯದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಆ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯ ಪಾಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಹಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಬಹುಶ್ರುತ ಅಧ್ಯಯನದ ಫಲಿತವಾಗಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ಮೂಲಗಳಿಂದಲೂ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾವಗೀತೆಗಳಿಂದಲೂ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡುವಾಗ ತೀನಂಶ್ರೀ ಮೂರು ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಅ) ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಿಚಾರಗಳು ಕೇವಲ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲ;ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಕ ನೆಲೆಗಳಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು. ಆ) 'ಸಂಸ್ಕೃತ' ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಭಾಷೆಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಈ ವಿಚಾರಗಳು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಡುವುದು. ಇ) ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಹಳಗನ್ನಡ, ನಡುಗನ್ನಡ ಮತ್ತು ಹೊಸಗನ್ನಡದಿಂದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಕಾವ್ಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಡುವ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯೊಂದರ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು

ನಿಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವುದು. ಮೂರನೆಯ ನಿಲುವು ಈಗ ಹೊಸದೆಂದು ಅನ್ನಿಸದಿದ್ದರೂ ಈ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇಂಥದೊಂದು ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅನ್ನಿಸಿದ್ದರೆ ಆಚ್ಚರಿಯೇನಿಲ್ಲ. ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಏನು ಹೊಸತನವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಆ ವರೆಗಿನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಜೈವಿಕ ಸಂಬಂಧದ ಎಳೆಗಳು ಯಾವುವು ಎಂಬುದನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತೋರಿಸುವುದು ಆಗ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಇದು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ನೆಮ್ಮಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಹಲವು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಿಸಿದೆ. ಈ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರದ್ದೂ ಒಂದು ಮಾದರಿ.

ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲು 'ಶುದ್ಧಕಾವ್ಯ'ದ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಶುದ್ಧಕಾವ್ಯದ ಶೋಧವೆಂದರೆ ಕಾಲದೇಶಭಾಷಾ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದ ಯಾವ ಅಂಶ, ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಗೆ ಕಾವ್ಯತ್ವವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ತೊಡಗಿದಾಗಲೇ ಈ ಶುದ್ಧಕಾವ್ಯದ ಆಸಕ್ತಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟಂತಾಯಿತು. ಈ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವನ್ನೂ ಕೂಡ ಅರಿಯಲು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೀನಂಶ್ರೀ ಸಾಧಿಸಲು ಬಯಸಿದ್ದಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡದ 'ಎಲ್ಲಕಾಲದ, ಎಲ್ಲಬಗೆಯ' ಕಾವ್ಯ ಕೂಡ ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಬರುವುದೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನೂ ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಪಂಪ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ನೇಮಿಚಂದ್ರ, ಹರಿಹರ ಮತ್ತು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದೇ ಉಸಿರಿನಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದು ಆಗದ ಮಾತು. ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಈ ಶುದ್ಧಕಾವ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಗೆ ನೆರವಾಗಿ ಬಂದದ್ದು ರಸ-ಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಅವರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ವಿವರಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ದೊರಕಿದೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸಾಧನೆ ಎನ್ನುವ ನಲುವನ್ನು ತಾಳಲು ಅವರು ಹಿಂಜರಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ; ಅದರೊಡನೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ನೆಲಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ;ಅದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಸ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸುವುದು ನನ್ನ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಚಿಂತನೆ ನಡೆದಿರುವ ದಿಸೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈಗ ಶುದ್ಧಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಕಾಲದೇಶಭಾಷಾ ಸಾಪೇಕ್ಷ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆ:ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯ.ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೀಗ ಭಾಷಿಕ ನಿರೂಪಣೆಗಳಾಗಿ ತೋರತೊಡಗಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶುದ್ಧಕಾವ್ಯವೆಂಬ

ಅನುಭವನಿಷ್ಠ ನೆಲೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಲಕ್ಷಣ ನಿರ್ವಚನ ಕೂಡ ಬೇರೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದೆ. ಕವಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ನೆಮ್ಮಿದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಧ್ವನಿ ತತ್ವದ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುವುದು ಆಗದ ಮಾತೆಂಬುದು ಈಗ ಗೊತ್ತಗುತ್ತಿದೆ. (ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿಗೆ ದಯವಿಟ್ಟು ನೋಡಿ: 'ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂಬ ನನ್ನ ಲೇಖನ. ಇದು ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪತ್ರಿಕೆಯ 1998ರ ಮೊದಲ ಸಂ?ಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ.) ಹೀಗಾಗಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಈ ಕೃತಿ ಈಗ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ಒಂದು ಆಕರ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಲಾರದೆಂದು ನನ್ನ ನಮ್ರ ನಿಲುವು. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವನ್ನು 'ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಕಾವ್ಯ'ದ ನೆಲೆಗೆ ಒಯ್ಯಬೇಕೆಂಬುದು ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಕೃತಿಯ ಅಘೋಷಿತ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಾಗಿತ್ತಾದರೂ ಈಗಿನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ನೆಲೆಗಳು ಬೇರೆಯೇ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಚಲಿಸತೊಡಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ಪೂರೈಕೆಯಾಗಲಾರದು.

ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳು: ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆ

(a) ಕೋರಿಯ

ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಇದ್ದದ್ದು ಎರಡೇ ಬಗೆಯ ಕಲೆಗಳು. ಒಂದು–ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನ: ಎರಡು ರಾಚನಿಕ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳು ಸೇರಿದರೆ, ರಾಚನಿಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತು, ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳು ಸೇರಿದ್ದವು. ಮೊದಲನೆಯದಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದರೆ ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತು ಪ್ರಧಾನ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಲೆಗಳ ಮೂರು ಅಂಗಗಳ ಮೊತ್ತವನ್ನು ಟ್ರುಯುನೆ ಕೊರಿಯ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ, ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ಮೂಲಕ ಹೊರಹಾಕಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿರುವ 'ಕೊರಿಯ' ಪದ 'ಕೋರಸ್'ನಿಂದ ಬಂದುದು. ಹಾಗಂದರೆ ಸಮೂಹ ನೃತ್ಯವೆಂದು ಅರ್ಥ. ಹೀಗೂ ಆ ಮೂರರ ಸಂಗಮದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದ ಮೇಲುಗೈ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಯಿತು.

(b) ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್

ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಎರಡನೆಯ ಶತಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಅರಿಸ್ಟೈಡ್ಸ್ ಕ್ವಿಂಟಿಲಿಯನ್ ಎಂಬಾತನು ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇರುವುದೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ. "ಜನರು ಸಂತಸದ ಅನುಭವವಾದಾಗ ಉಲ್ಲಾಸ ತುಂಬಿದಾಗ ಹಾಡು ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವರೆಂದೂ, ಆತಂಕ, ಹತಾಶೆಗಳು ಉಂಟಾದಾಗಲೂ ಅವುಗಳ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆಯುವರೆಂದೂ, ಕೆಲವು ದೈವಿಕವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆದಾಗಲೂ ಹಾಡು ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲೇ ಲೀನವಾಗುವರೆಂದು ಪ್ರಾಚೀನರಿಗೆ ತಿಳಿದಿತ್ತು" ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಎಂದರೆ ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವಗಳು ಹೊರಗನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯ್ತು. ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಬೆಳೆಯದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿತ್ತು. ಅನಂತರ ಭಾಗವಹಿಸಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಕೂಡ ಭಾವದ ಹೊರಗು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಒಪ್ಪಲಾಯಿತು. ಈ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪುವ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ನೃತ್ಯದ ಸಾಹಚರ್ಯ ಪಡೆದಿದ್ದ ಕಾವ್ಯವು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೂ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕೇಳುಗರನ್ನೂ ತಲುಪುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಕಲೆಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ಕೇಳಿದಾಗ ಮನಸ್ಸು ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಕಲೆಯ ಶುದ್ಧೀಕರಣ ಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನಲಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ

ಇವು ಆಚರಣೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪಡೆದೇ ಇದ್ದವು. ಅರಿಸ್ಟೈಡ್ಸ್‌ನೇ ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ "ಡಯೋನಿಸಿಯರ್ಜ ಮತ್ತಿತರ ಹಬ್ಬಗಳು ಸಮರ್ಥನೀಯವಾಗಿದ್ದವೇಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ಸಾಹಚರ್ಯ ಪಡೆದಿದ್ದ ನೃತ್ಯ, ಹಾಡುಗಳು ಜನರ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆರೋಗ್ಯಕಾರಿ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಬೀರುತ್ತಿದ್ದವು". ಎಂದರೆ ಈ ಕಲೆಗಳ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

i) ಇವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನ

ii) ಇತಿವೃತ್ತಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದಲ್ಲ, ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿವಾಚಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ.

iii) ಕ್ರಿಯಾ ಪ್ರಧಾನ; ಚಿಂತನಾ ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲ.

iv) ಆಚರಣೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು.

v) ಕೇಳುಗ / ನೋಟಕರಿಗೆ ಭಾವಗಳ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಹಗುರಾಗಿಸುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್.

(c) ಮೈಮಸಿಸ್

ಅರಿಸ್ಟೈಡ್ಸ್ ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನ ಕಲೆಯನ್ನು ಮೈಮಸಿಸ್ ಎಂದನು. ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವದ ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾದ ಇದು ಪ್ರಾಚೀನದಲ್ಲಿ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅನಂತರ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕ್ರಿಯೆಗೇ ಮೈಮಸಿಸ್ ಎಂದು ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚಿದರೂ, ಮೊದಲು ಅದು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. 1. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು. 2. ಚಲನೆ (ಅಭಿನಯ), ನಾದ ಮತ್ತು ಪದಗಳ ಮೂಲಕ ಅನುಭವಗಳು ರಚಿತವಾಗುತ್ತಿರಬೇಕು. ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಮೈಮಸಿಸ್ ಅನ್ನು ಲಗತ್ತಿಸುವುದುಂಟು. ಆಮೇಲೆ ಈ ಅರ್ಥ ಬದಲಾಗಿ ನೃತ್ಯವಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವನ್ನೇ ಮೈಮಸಿಸ್ ಎಂದೂ, ಕೇವಲ ನಕಲೆತ್ತುವುದಲ್ಲವೆಂದೂ ಒಪ್ಪಲಾಯಿತು. ಆಚರಣೆಯ ಸಂಬಂಧದ ನೃತ್ಯಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದವು; ಅನುಕರಣ ಶೀಲವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಭಾವರೇಚನಕ್ಕಾಗಿ, ಶುದ್ಧೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕುಣಿಯುವುದು ಗ್ರೀಕರಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಮುಂದುವರಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತಗಳು ಉಳಿದರೂ ಅವು ಆರಾಧನೆಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ಬದಲಿಗೆ ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಈ ಕುಣಿತಗಳ ಜತೆಗೆ ಸಂಗೀತವೂ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗಲ್ಲದೆ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯವನ್ನುಳಿದ ಶುದ್ಧರೂಪದ ಸಂಗೀತವೆಂಬುದು ಇರಲಿಲ್ಲ.

"ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದರೆ ಕುಣಿತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟ ಶಾಬ್ದಿಕ ಕಲೆಯಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಟ್ರಯುನೆ ಕೊರಿಯದಿಂದ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳು ಬೇರೆಯಾದದ್ದು ಆಮೇಲೆ. ಈ ಮೂಲ ಕಲೆ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮುಡಿಪಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಗ್ರೀಕರು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವೆಂದೂ,

ಭಾವಾತ್ಮಕವೆಂದೂ ವಿವರಿಸಿದರು. ಕೋರಿಯಕ್ಕಿದ್ದ ಆರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಮಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಸಾಹಚರ್ಯದಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಂತ್ರಿಕಶಕ್ತಿ ಬಂದು ಸೇರಿತು.

ಕೋರಿಯಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಶೀಲಗುಣದಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತೂ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಉತ್ತರ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಗಳ ಉಗಮವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದನ್ನು ಇದು ರೂಪಿಸಿದೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆ ಮನುಷ್ಯರ ಸಹಜ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಅದು ಅವರಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕವೂ ಹೌದು ಮತ್ತು ಅವರ ಸ್ವರೂಪದ ಒಂದು ಗುಣವೂ ಹೌದು. ಈ ವಿವರಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದವು ಉಳಿದವುಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದವು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಇವುಗಳಿಗೂ, ನಮ್ಮ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ವಿರೋಧವಿದೆಯೆಂದು ಸ್ಥಾಪಿತವಾಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಬಹಳ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಗ್ರೀಕರು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಶಿಲ್ಪ ದಂತಹ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ವಿರಬಹುದೆಂದು ತಿಳಿಯಲು ಅಶಕ್ಯರಾಗಿದ್ದರು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲೂ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದು ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಯಲು ಬಹಳ ಕಾಲ ಬೇಕಾಯಿತು.

ii) ಸಂಗೀತ

a) ಆರಾಧನೆಯ ಜತೆಗೆ

ಗ್ರೀಕರ ಕೋರಿಯಾದ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಮುಂದೆ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಕೋರಿಯಾದ ಉದ್ದೇಶವಾದ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮುಂದೆಯೂ ಸಂಗೀತದ ಜತೆಯನ್ನು ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಆಮೇಲೆಯೂ ಆರಾಧನೆಗಳ ಸಂಬಂಧ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದ ಹಲವಾರು ಬಗೆಗಳು ಹಲವಾರು ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೇ ಹೊಂದಿವೆ.

ಸಂಗೀತದ ಬಗೆ	ದೇವತೆ
ಪಿಯನ್	ಅಪೋಲೋ
ಡಿಥೈರ್ಯಾಂಬ್	ವಸಂತದ ಆರಾಧನೆಗಳು
ಮೇಳ	ಡಯೋನೇಸಿಸ್
ಪ್ರೊಸೊಡಿಸ್	ಮೆರವಣಿಗೆಯ ಸಂದರ್ಭ

ಸಿಂಜ್ ಆರ್ಫಿಯಸ್‌ನೇ ಸಂಗೀತದ ಜನಕನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿತ್ತು. ಆತ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಿಗೂ ಜನಕ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಮನುಷ್ಯರ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಈ ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನೂ ಅಯೊಡ್ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸ್ತಬ್ಧಗೊಳಿಸುವ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಮೋಹಗೊಳಿಸುವುದು. ಆರ್ಫಿಕ್‌ಗುಂಪಿನ ಜನರ ನಂಬಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಸಂಗೀತವೊಂದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಆತ್ಮವನ್ನು ದೇಹದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆ ಬಗೆಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅವರು ಬಳಸುತ್ತಲೂ ಇದ್ದರು.

(b) ನೃತ್ಯದ ಜತೆಗೆ

ಕೋರಿಯಾದಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ ಸಂಗೀತವು ನೃತ್ಯದೊಡನೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಡಿಥೈರ್‍ಯಾಂಬ್ಸ್‌ನ ಗಾಯಕರು ಸೆಟೈರ್ಸ್‌ಗಳ ಹಾಗೆ ವೇಷಧರಿಸಿ ಕುಣಿಯಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳಿಗಿರುವ ಹೆಸರುಗಳು ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ನೃತ್ಯದ ನಾಮಾಂಕಿತ ಕೋರಿಯಾನ್ ಹೀಗೆಂದರೆ ಸಮೂಹ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮೂಹಗಾನವೆಂಬ ಎರಡೂ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ.[1] ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ 'ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ' ಪದದ ಮೂಲ 'ಆರ್ಕೆಸಿಸ್' ಹಾಗೆಂದರೆ ನೃತ್ಯವೆಂದೇ ಅರ್ಥ.

ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ಸಂಬಂಧದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರ ಲೈರ್‌ಅನ್ನು ನುಡಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಮೇಳವು ಹಾಡುತ್ತಾ ಕುಣಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಆಗ ಅಭಿನಯದ ಜತೆಗೆ ಸಂಗೀತದ ಲಯವೂ ಸೇರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ತಾಂತ್ರಿಕಜ್ಞಾನ ಬೇಕಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಏಕಾಕಿಯಾಗಿ ಕುಣಿದು ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಗಾಗಬೇಕಾದ ಪ್ರಸಂಗವಿರಲಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಅಕಸ್ಮಾತ್ ತಿರುವುಗಳು ಈ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ.

(c) ಕಾವ್ಯದ ಜತೆಗೆ

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಹಾಡದ, ಸಂಗೀತದ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಕಾವ್ಯ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವೆರಡೂ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಜತೆಗೂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆರ್ಕಿಲೊಕಸ್ ಮತ್ತು ಸಿಮೊಸೈಡ್ಸ್ ಇವರು ಕವಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಸಂಗೀತಗಾರರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಎಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಭಾಗ(ಮೆಲೆ)ಗಳು ಆಡುವ ಭಾಗ(ಮೆಟ್ರ)ಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು.

ಮೊದಮೊದಲು ಹಾಡುಗಳ ಜತೆ ವಾದ್ಯಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ಲೂಟಾರ್ಕ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಏಳನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಆರ್ಕಿಲೊಕಸ್ ಮೊದಲು ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದನು. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕ್ರಿ.ಪೂ. 588ರಲ್ಲಿ ಪೈಥಿಯಾನ್‌ನ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಸಿತಾರಾ ಎಂಬ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಒಬ್ಬನು ನುಡಿಸಿದನೆಂಬ ಉಲ್ಲೇಖಮಾತ್ರವಿದೆ.

ಗ್ರೀಕರ ವಾದ್ಯಗಳು ಮೃದುಸ್ವರಗಳನ್ನು ಚೆಲ್ಲುವಂಥವು. ಅನುರಣನ ಕಡಿಮೆ, ಪ್ರಭಾವವೂ ಕಡಿಮೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಿವರಗಳಿಗೆ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೆ ಅನುವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಲೋಹ ಮತ್ತು ಚರ್ಮಗಳನ್ನು ವಾದ್ಯಗಳಿಗೆ ಬಳಸಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ವಾದ್ಯಗಳಾದ ತಂತೀವಾದ್ಯಗಳು– ಲೈರ್ ಮತ್ತು ಸಿತಾರಾಗಳು ತೀರಾ ಸರಳವಾದವು.

ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಗ್ರೀಕರು ಸುಶೀರ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲೂ ಕೊಳಲನ್ನು ಹೋಲುವ ಆಲಸ್ ಅನ್ನು ಎರವಲು ಪಡೆದರು. ಕಡಿದು ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ವರಗಳು ನಿಲ್ಲದೆ ಹರಿದು ಮಧುರವಾಗುವಂತೆ ಈ ವಾದ್ಯವು ಮಾಡಿತು. ಅಪೋಲೋ ದೇವತೆಯ ಬಲಿಹಬ್ಬ, ಮೆರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಲೈರ್ ಅನ್ನೂ ಡಯೋನಿಸಿಸ್ ದೇವತೆಯ ನೇತೃತ್ವದ

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಲಸ್ ಅನ್ನೂ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವೆರಡರ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಎಷ್ಟಿತ್ತೆಂದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕೂಡ ಅವೆರಡನ್ನೂ ಬೇರೆಯಾಗಿಟ್ಟ.(ಸಿಕಾರೊಕ್ಟಿಸ್ ಮತ್ತು ಔಲೆಟಿಕ್ಸ್).

(d) ಲಯ

ಗ್ರೀಕರ ಸಂಗೀತ ತೀರಾ ಸರಳವಾಗಿತ್ತು. ವಾದನ ಮತ್ತು ಹಾಡುವಿಕೆ ಜತೆ ಜತೆಯಾಗಿಯೇ ನಡೆಯುತಿದ್ದುದರಿಂದ ಎರಡು ನಾದಗಳು ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಸರಳವಾಗಿರಲು ಅವರಿನ್ನೂ ಆದಿಮಾನವನ ಸೀಮಿತ ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿದ್ದುದು ಕಾರಣವಲ್ಲ; ಅವರು ಮೇಳನ(ಸಿಂಪೋನಿಯಾ)ವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಕಾರಣ. ಸ್ವರಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಬೆರೆಯಬೇಕು. ಅವರ ಹೋಲಿಕೆಯಂತೆ ವೈನ್ ಮತ್ತು ಜೇನು ಇವು ಬೆರೆಯುವಂತೆ. "ನಾದ ಕಿವಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಚಮತ್ಕಾರ ಬೀರುವುದು ಲಯ" ಎಂದು ಹ್ಯಲಿಕಾರ್ನಸಸ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದ ಡಯೋಮಿಸಿಸ್ ಎಂಬಾತ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಲಯಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ ಪ್ರಧಾನ್ಯದಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳಿಗಿದ್ದ ಸಾಹಚರ್ಯದ ಪರೋಕ್ಷ ಸಮರ್ಥನೆ.

(e) ನೊಮಾಸ್

ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಗೀತವನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಬಳಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವನು ಕ್ರಿ.ಪೂ 7ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಾರ್ಟಾದಲ್ಲಿದ್ದ ಟರ್ಪಾಂಡರ್ ಎಂಬಾತ. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ನಿಯಮಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆತನೇ ರೂಪಿಸಿದ. ಇವುಗಳೇ ನೊಮಾಸ್(ನಾರ್ಮ್ಸ್). ಡೆಲ್ಫಿಯ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಿಯಮಗಳನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ಬಾರಿ ಜಯ ದೊರಕಿ ಎಲ್ಲರೂ ಅದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುವಂತಾಯ್ತು. ಆಮೇಲೆ ಸ್ಪಾರ್ಟಾದವನೇ ಆದ ಥಾಲೆಟಾಸ್ ಈ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕೊಂಚ ಬದಲಿಸಿದ. ಪ್ಲುಟಾರ್ಕ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ "ಸಂಗೀತ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲೂ ಇರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಅದರ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಮಹತ್ವದ ಲಕ್ಷಣ"

III) ಕಾವ್ಯ

ಗ್ರೀಕ್‌ನ ಮೊದಲ ಕಾವ್ಯಗಳು 'ಇಲಿಯಡ್' ಮತ್ತು 'ಒಡೆಸಿ'. ಇವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕ್ರಿ.ಪೂ. 8 ಮತ್ತು 7ನೇ ಶತಕಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದವು. ಹೋಮರ ಆದಿಕವಿಯಾದ. ಅವನ ಪ್ರಭಾವ ಎಷ್ಟಿತ್ತೆಂದರೆ 'ಹೋಮರ್' ಎಂಬುದು ಕವಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯ ಪದವಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಲೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಮನುಷ್ಯನ ವಿವೇಕದ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಧನೆಯೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಈ ನಿಲುವುಗಳು ಗ್ರೀಕರ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದವು.

ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಉತ್ತಮ ಮಾದರಿಗಳು ಎದುರಿಗಿದ್ದವು. ಹೆಸಿಯಾಡ್ ಎಂಬಾತ ದುಡಿಮೆಯನ್ನು ಹೊಗಳುವ, ಶಸ್ತ್ರಸಜ್ಜಿತ ಧೀರಗುಣವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದ. ಆರ್ಕಿಲೊಕಸ್

ಅನಾಕ್ರೆಯನ್, ಸ್ಯಾಪೊ ಮತ್ತು ಪಿಂಡಾರ್ ಇವರ ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ರಚನೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅವು ಜನರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಇದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪ

ಸಂಗೀತದೊಡನೆ ಕಾವ್ಯವು ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದಿತ್ತು ಮತ್ತು ಮೂಲಕಲೆಯಾದ ಕೋರಿಯಾದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರ್ಪಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಧರ್ಮದೊಡನೆ ಪಡೆದಿದ್ದ ಸಂಬಂಧದಿಂದಾಗಿ ಅದು ಕೇವಲ ಕಲೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮೆರವಣಿಗೆ, ಬಲಿ ಮತ್ತು ಆರಾಧನೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿತ್ತು. ಆಟದ ಗೆಲುವನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಅತಿಧಾರ್ಮಿಕ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಪಡೆದ ಎಪಿನಿಸಿಯಾವನ್ನು ಪಿಂಡಾರ್ ರಚಿಸಿದ್ದನು. ಆರಾಧನೆಯ ಜತೆಗೆ ಇದ್ದ ಸಂಬಂಧದಿಂದಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್‌ಕಾವ್ಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಸ್ಪಾರ್ಟನರಂಥ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿನ ಜನರು ಆಚರಣೆಗಳ ಅಂಗವನ್ನಾಗಿಯೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಿಗೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಮಾರಂಭಗಳಿಗೆ ಹೋಮರನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಅದು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಸ್ವತ್ತಾಯಿತು.

ಆಚರಣೆಯ, ಸಮಾರಂಭಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕಾವ್ಯ ಹಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಜನತೆಯ ಎದುರು ಓದಲು ಉದ್ದೇಶಿತವಾಗಿತ್ತು. ಒಬ್ಬರೇ ಕುಳಿತು ಓದುವುದಕ್ಕಾಗಿಯಲ್ಲ. ಶೃಂಗಾರಮಯವಾದ ಗೀತಗಳು ಔತಣಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲೆಂದೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು.

ಆರಾಧನೆಯ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಸ್ವರೂಪಗಳಿಂದ ಕಾವ್ಯವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹೇಳದೆ ಜನತೆಯ ತುಡಿತಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿತ್ತು; ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೋರಾಟದ ಅಸ್ತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಕೆಲವರು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಹೊಗಳಿದರು; ಕೆಲವರು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹೊಗಳಿದರು. ಸಲೋನ್‌ನ ಚರಮ ಗೀತೆಗಳಿಗೆ ರಾಜಕೀಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿದ್ದವು. ಹೆಸಿಯಾಡ್‌ನ ಕವನಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದ್ದವು. ಆಲ್ಕಿಯಸ್‌ನ ಗೀತೆಗಳು ಹಿಂಸಕರನ್ನು ತೆಗಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಥಿಯೊಗ್ನಿಸ್‌ನ ರಚನೆಗಳು ಪತಿತ ಮಹಾ ಪುರುಷರ ನೋವುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದವು.

ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಆಚರಣಾ ಸಂಬಂಧಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅದಕ್ಕೆ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದವು. ಗ್ರೀಕರ ಮೊದಲ ಕಾವ್ಯ ತಾನು ಹುಟ್ಟಿದ ಪರಿಸರವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತೆ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ ಕೂಡ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಈ ಪರಂಪರೆ ಮೌಖಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು 'ಪುರಾಣಗಳ' ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಜನತೆಯ ನಡುವಿನ ಅಂತರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದವು. ಏಕೆಂದರೆ ಇವು ಜನತೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವದ ಜಂಜಡದಿಂದ ಆದರ್ಶಗಳ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಲಿಯಡ್ ಮತ್ತು ಒಡಿಸಿಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಂತೂ ಈ ಅಂತರ ಮತ್ತಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿತು. ಕಾರಣ ಅವುಗಳ ಭಾಷೆ ಜನರ ಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೃತಕವಾಗಿತ್ತು. ಅದು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಭವ್ಯತೆಯನ್ನು, ಮಹತ್ವವನ್ನು ತಂದಿತ್ತವಾದರೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಜನತೆಯಿಂದ

ದೂರವಿರಿಸಿದವು. ಶುದ್ಧಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಇನ್ನೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯವು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಬಹಿರ್ಮುಖಿಯೂ, ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಅಂತರ್ಮುಖಿಯೂ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಮೊದಮೊದಲ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದರು. ಆದರೂ ಅವರು ತೋರಿಕೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆಯೇ ಹೊರತು ತೀರಾ ಆಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಕವಿಗಳೇ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳಿಂದಂತೂ ಈ ಮಾತು ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

IV ಕಾವ್ಯ-ಎಲ್ಲರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮ

ಪ್ಲುಟಾರ್ಕ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ 'ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಕವನಗಳ ಮೂಲಕವೇ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು'. ಟಾಸಿಟಸ್ ಮತ್ತು ವರ್ರೋ ಎಂಬುವವರೂ ಈ ಮಾತನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಾಚೀನರು ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲವನ್ನು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವೇ ಹೀಗೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಮಾದರಿ ಕವನ; ಅದು ತೀರಾ ಸಹಜವೆಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಈ ಕಾಲ ಬದಲಾಯಿತು. 'ಜನರ ಬದುಕಿನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಉಂಟಾಯಿತು. ಏನೇನನ್ನು ಕೈಬಿಡಬಹುದೋ ಅದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟರು. ಆಭರಣಗಳನ್ನು ತೆಗೆದರು. ತಲೆಗೂದಲನ್ನು ಚಿಕ್ಕದು ಮಾಡಿದರು. ಸರಳವಾಗಿ ಬದುಕುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತಳೆದರು ಮತ್ತು ಆ ಕಡೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನೂ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದರು. ಮಾತೂ ಕೂಡ ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಗದ್ಯವು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಅದರ ಮೂಲಕ ವಾಸ್ತವಗಳನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದೆಂದು ತಿಳಿದರು. ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಮೀಸಲಾಯಿತು'-ಪ್ಲುಟಾರ್ಕ್‌ನ ಈ ಮಾತುಗಳು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಗದ್ಯದ ಪರ್ಯಾಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತವೆ. ಸಾಮೂಹಿಕ ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕಾವ್ಯದ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದಿರಬಹುದೇ ಹೊರತು, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಹಜ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಜತೆಯಲ್ಲೇ ಗದ್ಯವೂ ಇದ್ದುದು ಖಚಿತ. ಉದ್ದೇಶ ಬೇರೆಯೇ ಇದ್ದಿತೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಗ್ರೀಕರು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲು ಬಳಸಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು

ತಾವು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕಲೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಗ್ರೀಕರು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರು ಬಳಸಿದ ಪರಿಭಾಷೆ ಇಂದೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಉಂಟಾಗಿದೆ.

(i) ಕಲೊನ್ : ಇದು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಮೊದಲ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದ. ಆಹ್ಲಾದ ನೀಡುವ, ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಮತ್ತು ಮೆಚ್ಚುಗೆಗಳಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಅಂಶವನ್ನು ಕಲೋನ್ ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಅರ್ಥ. ತನ್ನ ರಚನೆಯಿಂದಾಗಿ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದ ನೀಡುವುದು ಕಲೋನ್. ಈಗ ನಾವು 'ಸೌಂದರ್ಯ'ವು ಯಾವುದೇ ಆಕಾರವುಳ್ಳ ವಸ್ತುವಿನ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 'ಸುಂದರವಾದ

ವಿಚಾರಗಳು' ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಗ್ರೀಕರಿಗೆ ಅದು ಐಂದ್ರಿಯಿಕವಾಗಿತ್ತು. ವಿಸ್ತೃತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಲೋನ್‌ನ ಬಳಕೆಗೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ; ಡೆಲ್ಫಿಯ ಒಂದು ಭವಿಷ್ಯವಾಣಿ ಹೀಗಿದೆ 'ದ ಮೋಸ್ಟ್ ಜಸ್ಟ್ ಈಸ್ ದ ಮೋಸ್ಟ್ ಬಿಯೂಟಿಫುಲ್' 'ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ, ಆಕಾರಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಲ್ಲ. ಸೀಮಿತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಸುಂದರ'ವೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಕೆಲವು ಬೇರೆಬೇರೆ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರು. 'ಮರ್ತ್ಯರಿಗೆ ಸಂತೋಷ ನೀಡುವ' ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಕವಿ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಪ್ರಾರ್ಥನೆಗಳು ವಿಶ್ವದ ಸಾಮರಸ್ಯ (ಹಾರ್ಮೊನಿ< ಹಾರ್ಮೊನಿಯ)ವನ್ನು ಕುರಿತಿದ್ದವು.

(ii) ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ :ಟೆಕ್ನೆ

ಈ ಪದಕ್ಕೆ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥಗಳಿದ್ದವು.

a) ಪ್ರಕೃತಿ ಸಹಜವಲ್ಲದ ವಸ್ತು-ಮನುಷ್ಯನಿರ್ಮಿತವಾದ ಕೌಶಲ್ಯ.
b) ಯಥಾವತ್ತಾದ ನಕಲಲ್ಲ; ಮೂಲವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಪುನಸ್ಸಂಯೋಜನೆ.
c) ಸ್ಫೂರ್ತವಾದುದಲ್ಲ; ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು.
d) ಸುಮ್ಮನೆ ಹೇಗೋ ಆಗಿದ್ದಲ್ಲ; ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರಚಿತವಾದದ್ದು.

ಕುಶಲತೆಯೇ ಅತ್ಯವಶ್ಯಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿದ್ದ ಕಲೆಯನ್ನು ಗ್ರೀಕರು ಒಂದು ಮನಸ್ಸಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಯೆಂದು ತಿಳಿದರು. ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಜ್ಞಾನಾಂಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕಲೆ ಸ್ವೀಕಾರಯೋಗ್ಯವಾಯಿತು. ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಸೂಚಿಸಲು ಬೇರೆ ಪದವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಮೇಲೆ **ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ಸ್** ಎಂಬ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಫೈನ್ ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವು ಕೇವಲ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿತ್ತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಎಂದರೆ ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂತು.

ಕಲೆಗಳ ವಿಂಗಡನೆ

ಗ್ರೀಕರು ಕಲೆಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವ ತಾತ್ವಿಕನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಅವರು ಕಲೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದು ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವ 'ಜ್ಞಾನ'ಕ್ಕಾಗಿ. ಕುಶಲಕರ್ಮವು ದುಡಿಮೆಗೆ ಸಮವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಬದುಕಿಗೆ ದಾರಿಯಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರವೂ ಇತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಗ್ರೀಕರು ಸಹಜವಾಗಿ ಕಲೆಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದು ಎರಡು ಬಗೆಗಳಾಗಿ.

1. ಮುಕ್ತ 2. ಅಧೀನ

ಮುಕ್ತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕ ಶ್ರಮ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಧೀನಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಮುಕ್ತಕಲೆಗಳು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಗೌರವ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಲೆಯ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದ ಪರಿಚಯವಿದ್ದರೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇಕ್ಕಟ್ಟಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿದ್ದವು. ಅವ್ಲೆಟಿಕ್ಸ್ ಎಂದರೆ ಕೊಳಲುವಾದನ ಕಲೆ; ಸಿಕಾರೊಟಿಕ್ಸ್ ಎಂದರೆ

ಸಿತಾರ ವಾದನ ಕಲೆ. ಆದರೆ ಇವೆರಡೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ 'ಸಂಗೀತ'ದ ಬಗೆಗಳು ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲೂ ವಸ್ತುಗಳು (ಮಾಧ್ಯಮಗಳು) ಬದಲಾದಂತೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳು ಬಂದವು. ಇದೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ದುಃಖಾಂತ, ಸುಖಾಂತ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಭಾವಗೀತೆ ಮುಂತಾದವು ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಅವೆಲ್ಲವೂ 'ಕಾವ್ಯ'ದ ಬಗೆಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ವಿರೋಧದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಗ್ರೀಕರು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಸಂಪ್ರತ್ಯಯಾತ್ಮಕ ಪದಕೋಶದಲ್ಲಿ 'ಕಾವ್ಯ'ವೆಂಬ ಜಾತಿಸೂಚಕ ಪದ ಮಾತ್ರ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇರುವ ಕೆಲವು ಪದಗಳೂ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ತಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಪೊಯುಸಿಸ್<ಪೊಯಿನ್-ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಉತ್ಪಾದನೆ. ಪೊಯಟಸ್- ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವವರು. ಆದರೆ ಇವೆರಡೂ ಪದಗಳು ಕಾವ್ಯ ಇಲ್ಲವೇ ಕವಿಯನ್ನೇನೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಮೌಸಿಕ್, ಮ್ಯೂಸಸ್-ಮ್ಯೂಸ್‌ಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಜರುಗುವ ಯಾವುದೇ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಅದು ಸಂಗೀತವೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಮೌಸಿಕೊಸ್-ಎಂದರೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ಮನುಷ್ಯ.

ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಗ್ರೀಕರು ಹೊಂದಿದ್ದ ಈ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಅವರ ಕಲಾತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಮಿತವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹೊಂದುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದವು. ಅವರ ಕಲಾತತ್ತ್ವಗಳಂತೂ ಕೆಲವು ನಮಗೆ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಉದಾ. ಗೆ ಸಂಗೀತ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಂಗೀತವು ಎರಡು ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು ತಲುಪಿದರೆ, ಕಾವ್ಯ ಮಾತ್ರ ಒಂದೇ ಒಂದನ್ನು ತಲುಪುತ್ತದೆ.

iv) ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು

ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಪರಿಭಾಷಾರಹಿತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ತುಂಬಾ ಸಂಕುಚಿತ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಕಾವ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲವೆಂದರು. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕುಶಲತೆಯ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಯಾವ ನಿಯಮಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ, ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯೇ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕರಿಗೆ ಬೇರೆ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುಶಲತೆಯ ಜತೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಇರುವುದೂ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಜತೆಗೆ ಕುಶಲತೆ ಇರುವುದೂ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಇದ್ದಾಗ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಭವಿಷ್ಯ ನುಡಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಕವಿ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು, ದೈವೀಶಕ್ತಿಗಳಿಂದ ದತ್ತವಾದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ನೆರವಿನಿಂದ. ಇತರ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಯತ್ನದಿಂದ ಕಲಿಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯನ್ನು ಹಾಗೆ ಕಲಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕುಶಲ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಜ್ಞಾನ ದೊರಕುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದರಷ್ಟೆ. ಕಾವ್ಯದಿಂದಲೂ

ಜ್ಞಾನ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ದೈವಿಕ ಮಧ್ಯವರ್ತಿತನದಿಂದ. ಅದು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡುತ್ತದೆ; ಅವರನ್ನು ಉತ್ತಮ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಪಡೆದಿದೆ.

ಕುಶಲ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಮಧ್ಯವರ್ತಿ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಂಗೀತದೊಡನೆ ಇಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಒಯ್ದರು. ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಎಂದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಒಂದು ತರ್ಕವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಇವೆರಡೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಅವರು ಕಂಡಿದ್ದರು. 'ದೇರ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ ವಾಸ್ ಸಂಗ್ ಅಂಡ್ ದೇರ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ವಾಸ್ ವೋಕಲ್' ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಇವೆರಡೂ ಪೂರಕವೆಂದು ವಾದಿಸಿದುದಕ್ಕೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅನುಭವವೇ ಕಾರಣ. ಅಲ್ಲದೆ ಎರಡರ ಪರಿಣಾಮವೂ ಒಂದೇ. ಎರಡೂ ಭಾವಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತಿ ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವು.

ಎಲ್ಲ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ, ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ಒಂದೊಂದು ಅಧಿದೇವತೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದರು. ಮ್ಯೂಸ್ ಎನ್ನಲಾಗುವ ಈ ಅಧಿದೇವತೆಗಳ ವಿವರಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

ಸುಖಾಂತಗಳು	–	ಥಾಲಿಯಾ
ದುಃಖಾಂತಗಳು	–	ಮೆಲ್ಪೊಮೆನ್
ಚರಮ ಗೀತೆಗಳು	–	ಇರಾಟೊ
ಭಾವಗೀತೆ (ಪವಿತ್ರ ಗೀತೆಗಳು)	–	ಪೊಲ್ಹಿಂನಿಯ
ಭಾಷಣಕಲೆ ಮತ್ತು ವೀರಕಾವ್ಯಗಳು	–	ಕ್ಯಾಲಿಯೊಪ್
ಸಂಗೀತ	–	ಯೂಟರ್ಪ್
ನೃತ್ಯ	–	ಟೆರ್ಪ್ಸಿಕೊರ್
ಚರಿತ್ರೆ	–	ಕ್ಲಿಯೊ
ಖಗೋಳಜ್ಞಾನ	–	ಯುರೇನಿಯ

ಈ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

1. ಭಾವಗೀತೆ, ಚರಮಗೀತೆ, ಸುಖಾಂತ, ದುಃಖಾಂತಗಳಿಗೆ ಒಂದೇ ಅಧಿದೇವತೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಲ್ಲ.
2. ಕಾವ್ಯವೂ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳಿಗೆ ಸಮ. ಏಕೆಂದರೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅಧಿದೇವತೆಗಳು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ.
3. ಅಧಿದೇವತೆಗಳಿಲ್ಲದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ.

V) ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಚಾರಗಳು :

ಕಾವ್ಯವು ಕುಶಲಕಲೆಯಲ್ಲವೆಂದಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಸೃಷ್ಟಿಯೆಂದು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅವರು ನಿರೂಪಿಸಿದರು.

ಅ) ನಿಸರ್ಗದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಬೇಕು.

ಆ) ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು.

ಇ) ಕಲೆಗಾರ ತನ್ನ ಶ್ರಮವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿರಬೇಕು.

ಈ) ಸೃಜನಶೀಲನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಿರಬೇಕು.

ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಲಕ್ಷಣವೊಂದು ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವುದೆಂದರು. ಕಾವ್ಯವೂ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಹಲವಾರು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ ಅದು ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ನಿಯಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಆದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಚಿರಕಾಲ ಉಳಿಯುವ ಭರವಸೆ'ಯಿರಬೇಕು. ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ ಇರಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದು ಖಚಿತವಾಗಿರಬೇಕು.

ಈ ಮೂರನ್ನೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅದು ಶಾಬ್ದಿಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತಿತ್ತಾದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಚಿರಗುಣ ಎಂಬುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಇನ್ನುಳಿದ ಎರಡೂ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ ಇರಬೇಕೆಂದದ್ದು ಸೃಷ್ಟಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ಕಲಿಯಬಹುದೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರಿಂದ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇದು ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯೆಂದರೆ ಅದು ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಗ್ರೀಕರು ತಿಳಿದಿದ್ದರು.

VI ಚಿಂತನ ಶೀಲತೆ (ಕಾಂಟೆಂಪ್ಲೇಶನ್)

ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಗ್ರೀಕರು ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕೋರಿಯಾಗಳಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆ ಜನಪದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ದೊರಕಿ, ಆ ಮೂಲಕ ಅವರು ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತರಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅನುಭವವು ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾಗದವರಿಗೆ ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೂ ಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದಾಯ್ತು. ಕಾವ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದು ಪದವನ್ನು ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾದ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ, ಆ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ನೋಡುವುದು(ಥಿಯೇರಿಯ) ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟರು. ಕಾವ್ಯಾನುಭವವಾಗಲೀ, ನೋಡುವುದಾ ಆಗಲೀ ಆನಂದ ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಹೇಳಿದರು.

ಈ ವಿವರಗಳಿಂದ ಗ್ರೀಕರ ಮೊದಲ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳು ಕಾವ್ಯವು ತಾನು ಆವಿರ್ಭಾವ ಹೊಂದುವ ಕಾಲದಿಂದಾಚೆಗೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಹುದೆಂದು ಒಪ್ಪಿದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ.

ತಿಳಿಯಲು ಬೇಕಾದ ಅನುಭವ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವಾಗಲೀ, ತಾರ್ಕಿಕತೆಯಾಗಲೀ ಅವರಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಿರಲಿಲ್ಲ.

ಕವಿಗಳೇ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವ

1. ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೂ ಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ಉಗಮ, ಉದ್ದೇಶ, ಅದು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವ ಬಗೆ, ಕಾವ್ಯದವಸ್ತು, ಅದು ಸತ್ಯವೇ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

2. ಹೋಮರನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು: ಹೋಮರ್ ಕಾವ್ಯವು ಅಧಿದೇವತೆಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದದ್ದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳಿಂದ. "ಸೊ ವಿಲ್ ಐ ಬಿ ದೈ ವಿಟ್ನೆಸ್ ಅಮಾಂಗ್ ಆಲ್ ಮೆನ್ ಹೌ ದ ಗಾಡ್ ಆಫ್ ಹಿಸ್ ಗ್ರೇಸ್ ಹಾಥ್ ಗಿವೆನ್ ದೀ ದ ಗಿಫ್ಟ್ ಆಫ್ ವಂಡರಸ್ ಸಾಂಗ್"[ಒಡೆಸಿ–viii 497] ಒಡೆಸಿಯ ಹಾಡುಗಾರನು ನನಗೆ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಯಾರೂ ಕಲಿಸಿಲ್ಲ; ನಾನೇ ಕಲಿತದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ದೇವರೇ ನನ್ನೊಳಗೆ ತುಂಬಿದ್ದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಕಾವ್ಯದ ಗುರಿಯೇನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಹೋಮರ್ ಆನಂದ ನೀಡುವುದೆಂದು ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. "ದ ಗಾಡ್ ಹ್ಯಾಸ್ ಗಿವೆನ್ ಮಿನಿಸ್ಟ್ರೆಲ್ಸಿ ಟು ಹಿಮ್ ಟು ಮೇಕ್ ಮೆನ್ ಗ್ಲಾಡ್"[ಒಡೆಸಿ.viii 43] ಈ ಆನಂದ ಆಹಾರ ಪಾನೀಯಗಳಿಂದ ಬರುವ ಆನಂದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದುದಲ್ಲ. "ನೌ ದೆನ್ ದ ವೂಯೆರ್ಸ್ ಹ್ಯಾಡ್ ಪುಟ್ ಫ್ರಂ ದೆಮ್ ದ ಡಿಸೈರ್ ಆಫ್ ಮೀಟ್ ಅಂಡ್ ಡ್ರಿಂಕ್, ದೇ ಮೈಂಡೆಡ್ ದೆಮ್ ಆಫ್ ಅದರ್ ಥಿಂಗ್ಸ್, ಈವೆನ್ ಆಫ್ ಸಾಂಗ್ ಅಂಡ್ ಡ್ಯಾನ್ಸ್: ಫಾರ್ ದೀಸ್ ಆರ್ ದ ಕ್ರೌನ್ ಆಫ್ ದ ಫೀಸ್ಟ್"(ಒಡೆಸಿ : I. 150) ಆನಂದ ತರುವ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಸಂಗತಿಗಳ ಪಟ್ಟಿಯೊಂದನ್ನು ಹೋಮರ್ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ಊಟ, ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಉಡುಪು, ಬಿಸಿನೀರಿನ ಸ್ನಾನ, ವಿಶ್ರಾಂತಿ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಸಮಾರಂಭಗಳನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೋಮರ್ ಹೇಳಿದ "ದೇರ್ ಈಸ್ ನಥಿಂಗ್ ಮೋರ್ ಅಟ್ರ್ಯಾಕ್ಟೀವ್ ದೆನ್ ವೆನ್... ದೋಸ್ ವೂ ಟೇಕ್ ಪಾರ್ಟ್ ಇನ್ ಎ ಫೀಸ್ಟ್ ಸಿಟ್ ಇನ್ ರೋಸ್ ಇನ್ ದ ಹಾಲ್ ಲಿಸೆನಿಂಗ್ ಟು ಬಾರ್ಡ್ಸ್... ದಟ್ ಸೀಮ್ಸ್ ಟು ಮಿ ಟು ಬಿ ದ ಮೋಸ್ಟ್ ಬ್ಯೂಟಿಫುಲ್ ಥಿಂಗ್ ಇನ್ ದ ವರ್ಲ್ಡ್"(ಒಡೆಸಿ. ix.3).

ಆನಂದ ನೀಡುವುದು ಕಾವ್ಯದ ಗುರಿಯಾದರೂ, ಅದು ಮನುಷ್ಯರ ಮೇಲೆ ಹೇಗೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವುದೆಂಬುದು ಬೇರೆಯೇ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಹೋಮರ್ ಕಾವ್ಯವು ಆನಂದ ನೀಡುವ ಜತೆಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮೋಹಕತೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಈ ಮೋಹಕತೆಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮುಂದಿನವರ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಯಿತು. ಮಹಾಪುರುಷರ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಸಾಧನೆಗಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವೆಂದು ಹೋಮರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಘಟನೆಯಾಗಲು ಮೂರು ಕಾರಣಗಳಿವೆ...

1) ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಮೂಲಕ ದೇವತೆಗಳೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ.

2) ಅದು ಕೇಳುವ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಆನಂದ ತರುತ್ತದೆ.

3) ಆಗಿಹೋದ ಘಟನೆಗಳ ನೆನಪನ್ನು (ದಾಖಲುಪಡಿಸಿ) ಉಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೇವತೆಗಳಿಂದ, ಅದರ ಗುರಿ ಆಹಾರ ಪಾನೀಯಗಳ ಗುರಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಲ್ಲ, ಅದರ ವಸ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದಲ್ಲ, ಅದು ಬೆಲೆಯುಳ್ಳದಾಗುವುದು ದೇವತೆಗಳ ಮಾತಿನಿಂದ, ವಿಶಿಷ್ಟವಲ್ಲದ ಆನಂದ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸ್ವರೂಪದಿಂದ–ಹೋಮರನ ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಗಳೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲೆಯಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೇ ಸಾಬೀತು ಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ದೇವರ ದನಿಯನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಕವಿ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತನೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ.[2] ಉಪಯುಕ್ತರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುವಾತ, ವೈದ್ಯ, ಕುಶಲಕರ್ಮಿ ಇವರಾದ ಮೇಲೆ ಕವಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಇವನಿಗೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಸ್ವಾಗತವಿದೆ. ಅವನಿಗೆ 'ಹತ್ತು ನಾಲಿಗೆಗಳು, ಹತ್ತು ಬಾಯಿಗಳು ಎಡೆತಡೆಯಿಲ್ಲದ ದನಿ ಇರಲಿ, ಕಂಚಿನಂತಹ ಹೃದಯವಿರಲಿ'–ಅಧಿದೇವತೆಯ ಕೃಪೆಯಿಲ್ಲದೆ ಏನನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಲಾರ. ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿಯಾಗಲು ಜ್ಞಾನಬೇಕು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಅದು ಸಿಗದು; ಅದು ಗೊತ್ತಿರುವುದು ಅಧಿದೇವತೆಗೆ ಮಾತ್ರ. ಟ್ರೋಜನ್ ವೀರರು ತೀರಿಕೊಂಡರೂ ಇಲಿಯಡ್‌ನ ಮೂಲಕ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಗುಣವಂತೆ ಪೆನೆಲೋಪಳು ಒಡಿಸಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಳು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ನಶ್ವರತೆಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮುರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯ. ಕವನದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಲು ಯಾವ ಕಷ್ಟವನ್ನಾದರೂ ಎದುರಿಸಬಹುದು. ವೀರನ ಸಾವಿನ ನಂತರವೂ ಅವನ ಕಥನ ಜನರ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ನಿನದಿಸುವಂತೆ ದೇವರು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೋಮರ್ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

ಕಾವ್ಯವು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ? ಅಥವಾ ಕಲ್ಪಿಸುವುದೇ? ಹೋಮರ್ ವಾಸ್ತವವನ್ನೇ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನಂಬಿಕೆಗೆ ಅರ್ಹವಾಗಿರುವುದೇ ಕಾವ್ಯದ ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ತಾವೇ ಘಟನೆ ನಡೆದದ್ದನ್ನು ನೋಡಿದವರಂತೆ ಹಾಡುವವರನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ಕವಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬೇಕೆಂದೂ ಹೋಮರನಿಗೆ ಅನ್ನಿಸಿತ್ತು. ಪೆನೆಲೋಪಳು ಕವಿಯನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಹಾಡಬೇಕೋ ಹಾಗೆ ಹಾಡೆಂದು ಹೇಳಿದಾಗ. ಅವಳ ಮಗನು ಅವನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆಯೆಂದೂ ತೋಚಿದಂತೆ ಹಾಡಲೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ "ವೈ ದೆನ್ ಡಾಸ್ಟ್ ದೊ ಗ್ರಡ್ಜ್ ದ ಸ್ವೀಟ್ ಮಿನಿಸ್ಟೆರೆಲ್ ಟು ಗ್ಲಾಡೆನ್ ಅಸ್ ಆ್ಯಸ್ ಹಿಸ್ ಸ್ಪಿರಿಟ್ ಮೂವ್ಸ್ ಹಿಮ್?"

ಇವೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಲುವುಗಳಾದರೂ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಕವಿಯ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸುವುದು ಯಾವುದು ಕೇಳುಗರ ಕಿವಿಗೆ ಹೊಸತೆಂದು ತೋರುವುದೋ ಅದು ಎನ್ನುವಾಗ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ಕುರಿತ ಮಾತನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಉಳಿದ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಹೋಮರನ ನಿಲುವನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಹೆಸಿಯಡನು ದೈವಗಳು ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿವೆ ಯೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನಶ್ವರ

ಜೀವಿಗಳಾದ ಮಾನವರು ಕಾಣಲಾಗದ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ದೇವತೆಗಳು ಕವಿಗೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಪಿಂಡಾರನು ಹೇಳಿದನು. ಆರ್ಕಿಲೊಕಸ್ ಕೊಂಚ ಬೇರೆಯ ಮಾತನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ " ವೆನ್ ಲೈಕ್ ಎ ಥಂಡರ್ ವೈನ್ ಸ್ಟ್ರೈಕ್ಸ್ ಮೈ ಬ್ರೈನ್ ಐ ಯಾಮ್ ಏಬಲ್ ಟು ಸಿಂಗ್ ಎ ಬ್ಯೂಟಿಫುಲ್ ಸಾಂಗ್". ಅವನ ಪಾಲಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಮಾದಕ ಪಾನೀಯವಾಯಿತು.

ಹೋಮರ್ ಕಾವ್ಯವು ಆನಂದ ನೀಡುವುದೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದು ಹೆಸಿಯಡನಿಗೂ ಒಪ್ಪಿಗೆ. ಆದರೆ ಆನಂದದ ಬಗೆ ಬೇರೆ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಉಪಶಮನವನ್ನು ನೀಡುವ ಪರಿಣಾಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿದೆಯೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕವಿ ದೈವಿಕ ಸಂದೇಶದ ವಾಹಕ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬೋಧನೆಯೇ ಅವನ ಕೃತಿಯ ಪರಮಗುರಿಯಾಯಿತು. ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿರುವ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅಯೊನಿಯನ್ ಮತ್ತು ಬೋಷಿಯನ್ ಜನರು ಜಗತ್ತನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಂಡ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಇದೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮುಂದೆಯೂ ಮುಂದುವರಿಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅನಾಕ್ರಿಯನ್ ಕವಿಯು ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿಹೋದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾತನೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಯುದ್ಧಕದನಗಳ ಜತೆಗೆ ಉಲ್ಲಾಸವನ್ನು ತರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಬೆರೆಸಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದ. ಅಧಿದೇವತೆಗಳ ಕೃಪೆಯ ಜತೆಗೆ ಅಪ್ರೋದಿತೆಯ (ಪ್ರೇಮ ದೇವತೆ) ಕೃಪೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ್ದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ತರುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ. ಸೊಲನ್ ಈ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬೋಧನೆಯ ಉದ್ದೇಶವಿರಲಿಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟೋಫೇನಸನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಂದು ಸೇರಿತು.

ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾ ಹೆಸಿಯಡ್ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಹೀಗಿವೆ. "ಸಪೋಸ್ ಒನ್, ಎವೆರ್ ದ್ರಾಯಿಂಗ್ ಇನ್ ಫ್ರೆಶ್ ಸಾರೊಯಿಂಗ್ ಸ್ಪಿರಿಟ್ ಇಫ್ ಎ ಮಿನಿಸ್ಟ್ರೆಲ್...ಶಲ್ ಹ್ಯಾವ್ ಚಾಂಟೆಡ್ ದ ಗ್ಲೋರೀಸ್ ಆಫ್ ಮೆನ್ ಆಫ್ ಯೋರ್ ಅಂಡ ದ ಬ್ಲೆಸ್ಡ್ ಗಾಡ್ಸ್... ಕ್ವಿಕ್ಲಿ ಡಸ್ ಹಿ ಟಾರ್ಗೆಟ್ಸ್ ಮೆಲಾಂಕಲಿ, ನಾರ್ ಡಸ್ ಹಿ ರಿಮೆಂಬರ್ ಹಿಸ್ ಕೇರ್" ಸ್ಯಾಪೊ ಕೂಡ ಹಾಡಿರುವಲ್ಲಿ ನೋವಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದಳು. ದೇವತೆಗಳು ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ಮೋಹಕತೆಯನ್ನು ಕಳಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಪಿಂಡಾರನು ಹೇಳಿದನು. ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಪುರಾಣಗಳು ಇದ್ದವು. ಆರ್ಫಿಯಸ್(ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾದವನು) ತನ್ನ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಅನಾಗರಿಕ ಪಶುಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಪಳಗಿಸಿದನೆಂದೂ, ಆಂಫಿಯನ್ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಕ ಕಲ್ಲುಗಳಿಗೆ ಜೀವತುಂಬಿ ಅವುಗಳಿಂದ ಥೀಬ್ಸ್‌ನಗರದ ಗೋಡೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿದನೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಪುರಾಣಗಳು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂದು ಯುರೋಪಿನ ನವೋದಯದಲ್ಲೂ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದವು.

ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತು ಯಾವುದಾಗಬೇಕೆಂದು ಅಧಿದೇವತೆಗಳೇ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಹೆಸಿಯಡ್ ಹೇಳಿದನು. ಕವಿಗೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಮುಖ್ಯವೋ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮುಖ್ಯವೋ ಎಂದು ಪಿಂಡಾರ್ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಅವನ ಒಲವು.[1] ಕವಿಯಾಗಿ ಅವನು ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಇದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಲು ಒಪ್ಪುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಖಚಿತ.

ಕಾವ್ಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ದಾಖಲು ಪಡಿಸುವುದರಿಂದ ಅದು ಮಹತ್ತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದೆಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ಹೇಳಿದರು. ಕವಿಗೆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಬರುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳೇನೆಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಸೊಲೊನ್ ಯಶಸ್ಸು, ಸದ್ಗುಣಗಳೆನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಿರುವುದು ಅವಶ್ಯಕವೆಂಬ ನೆಲೆಯಿಂದ, ಭ್ರಮೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಕವಿಗಳನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದನ್ನು ಕುರಿತ ಹಳೆಯ ಜಗಳವೊಂದಿದೆ. ಅಯೊನಿಯನ್ ತತ್ವಜ್ಞರು ಒಲಿಂಪಿಯನ್ ಮಿಥಾಲಜಿ(ಹೋಮರನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು)ಯನ್ನು ಶಂಕಿಸಿದರು. ಬೇರೆ ವಾದಗಳೂ ಬಂದವು. ಜಗತ್ತು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಅಡಗಿರುವ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ, ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಇದೆ. ಇದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಳು ಬೇರಾವುದೂ ಇಲ್ಲವೆಂದರು. ಇದು ಹೊರಗಿನ ಶಕ್ತಿಗಳ ಅಡುಂಬೊಲವಲ್ಲವೆಂದರು. ಈ ಹೊಸತತ್ವಜ್ಞಾನ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ಕವಿಗಳೇ ಕಾವ್ಯದ ಭ್ರಮಾನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದರಷ್ಟೆ. ಇಲಿಯಡ್‌ನ ಭಾಗವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೆಫಯಸ್ಟಿಸ್ ಎಂಬಾತ ಮಾಡಿದ ಗುರಾಣಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತಾ, ಆ ಗುರಾಣಿ ಚಿನ್ನದಿಂದ ಮಾಡಿದ್ದಾದರೂ, ಅದರ ಮೇಲಿರುವ ಭಾಗ ಉತ್ತನೆಲದ ಕಪ್ಪುಬಣ್ಣ ಕಾಣುವಂತೆ ತೋರುವಂತಿದೆಯೆಂದನು. ಇದು ಚಮತ್ಕಾರ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಂತಾಯಿತು. ಪಿಂಡಾರನೂ ಈ ನಿಲುವನ್ನು, ಇದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿ ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ! ಯಾವುದು ನಿಜ, ಯಾವುದು ಸುಳ್ಳು ಎಂಬುದು ಹೇಳಿಸುವ ಅಧಿದೇವತೆಗೆ ತಿಳಿದಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿ ಹೆಸಿಯಡ್ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಹೊಸತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಈ ಭ್ರಮಾನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಸುಳ್ಳು ಹಾಗೂ ತ್ಯಾಜ್ಯ ಎಂದಿತು, ಕ್ಲೆನೊಫೇನ್ಸ್‌ನಿಗೆ ಹೋಮರನು ಮನುಷ್ಯನ ಅವಗುಣಗಳನ್ನೂ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಆರೋಪಿಸುವುದು ತಪ್ಪೆನಿಸಿತು. ಫೈಥಾಗೊರಸ್‌ನು ದೇವತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಟೀಕೆ ಮಾಡಿದ ಹೋಮರನಿಗೆ ನರಕ ಸಿಗಲಿ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇವರೆಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಹೆದಾಸಿಟಸ್‌ನ ಕ್ರಮ ಇನ್ನೂ ಉಗ್ರವಾದುದು. ತಪ್ಪುದಾರಿಗೆಳೆಯುವ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹೊಗಳಿದ ಹೋಮರನ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಮಾರಂಭಗಳಿಂದ ಬಹಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿದನು.

ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಸಮರ್ಥನೆಗಳೂ ಬಂದವು.

1. ಕಾವ್ಯವು ಭ್ರಮೆ ತರುವುದಾದರೂ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಅಮರರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಏಕೈಕ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ಬೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದು ಎಂದರು. "ಹಾಡುಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಮಹಾಪುರುಷರ ಕಾರ್ಯಗಳು ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತವೆ" ಯೆಂದನು ಪಿಂಡಾರ್. ಈ ಸಮರ್ಥನೆಯ ಹಿಂದೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಕಾರಣದಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತುವ ಜಾಣತನ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

2. ಇದಕ್ಕೂ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಹೋಮರನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಜಗತ್ತು ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಲ್ಲ; ಅದು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದು. ಥಿಯಾಜಿನಸ್ ಮತ್ತು

ಅನಕ್ಸಗೊರಸ್ ಇವರು ಹೋಮರನು ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಜೀವನದ ಆಳವಾದ ಸತ್ಯಕಥನವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದರು. ಮತ್ತು ಹಾಗೇ ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ದೇವತೆಗಳೂ ಮನುಷ್ಯರೂ ಹೋರಾಡುವುದರಿಂದ ದೇವತೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪತಿತರಾದವರೆಂದಲ್ಲ. ಅದು ಒಳಿತು ಕೆಡುಕುಗಳ ನಡುವಣ ಘರ್ಷಣೆ ಎಂದರು.

ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳು ತಮ್ಮ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನೂ ಆರಂಭಿಸುತ್ತವೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. ಕೋರಿಯಾಗ್ರಫಿ–ಎಂಬುದು ಸಮೂಹ ನೃತ್ಯ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ, ಕೋರಿಯಸ್ಟರ್–ಎಂಬುದು ಸಮೂಹಗಾಯಕ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

2. ಒಡಿಸ್ಸಿ ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತ ಎಂಬುದೂ ಒಂದು.

3. ಹಿಸ್ ಅಟ್ ಈಸ್ ಟ್ರು ಹೂ ಆಫ್ ಹಿಸ್ ನೇಚರ್ ಹ್ಯಾಥ್ ನಾಲೆಡ್ಜ್: ದೇ ಹೂ ಹ್‌ಹ್ಯಾವ್ ಬಟ್ ಲರ್‌ನ್ಟ್ ಸ್ಟ್ರಾಂಗ್ ಇನ್ ದ ಮಲ್ಟಿಟ್ಯುಡ್ ಆಫ್ ವರ್ಡ್ಸ್, ಆರ್ ಲ್ಯಸ್ ಕ್ರೋಸ್ ದಟ್ ಚಾಟರ್ ವೈನ್ ಥಿಂಗ್ಸ್ ಇನ್ ಸ್ಟ್ರೈಟ್ ಎಗೆನಿಸ್ಟ್ ದ ಡಿವೈನ್ ಗ್ರಿಡ್ ಆಫ್ ಜ್ಯೂಸ್(ಒಲಂಪಿಯ-11 86)

4. ವೆರಿಲಿ ಮೆನಿ ಥಿಂಗ್ಸ್ ಆರ್ ವಂಡರಸ್, ಅಂಡ್ ಸಮ್ ಟೈಮ್ಸ್ ಮೆನ್ಸ್ ಸ್ಪೀಚ್ ಗೋಸ್ ಬಿಯಾಂಡ್ ದ ಟ್ರುಥ್ ವಿ ಆರ್ ಡಿಸೀವ್ಡ್ ಬೈ ಟೇಬಲ್ಸ್ ಅಂಬೆಲಿಶ್ಡ್ ವಿತ್ ಕಲರ್‌ಫುಲ್ ಫಿಕ್ಷನ್ಸ್. ಫಾರ್ ಗ್ರೇಸ್ ವೂ ಮೇಕ್ಸ್ ಆಲ್ ಸ್ವೀಟ್ ಥಿಂಗ್ಸ್ ಫಾರ್ ಮಾರ್ಟಲ್ ಮ್ಯಾನ್, ಬೈ ಲೆಂಡಿಂಗ್ ಹಾನರ್ ಅನ್ಟು ಸಚ್ ಮಕೆಥ್ ಆಫ್ ದ ಅನ್ ಬಿಲೀವೇಬಲ್ ಥಿಂಗ್ಸ್ ಟು ಬಿ ಬಿಲೀವ್ಡ್(ಒಲಂಪಿಯ-1-28)

ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ : ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಯ ಕಾಲ

ಕ್ಲಾಸಿಸಿಸಂ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಕಷ್ಟ

A. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೌಢವೂ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತವೂ, ಶ್ರೇಷ್ಠವೂ ಆದದ್ದನ್ನು ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ.ಪೂ.5ನೇ ಮತ್ತು 6ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ಪೆರಿಕ್ಲಿಸ್ ಇದ್ದಾಗ ಹುಟ್ಟಿದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮೇಲಿನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ತುಂಬ ಸಂಸ್ಕರಣಗೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಅರ್ಥವಿಸಿದರೆ ಆಗ ನಾವು ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿದಂತೆ ಆಯಿತೇ ಹೊರತು, ಅದರ ರಚನಾ ವಿಶೇಷವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದಂತಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಯುಗಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಅವಧಿಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಉನ್ನತವಾದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ, ಶಿಖರವನ್ನು ತಲುಪಿದ ಮೇಲೆ ಇಳಿಕೆಯ ಕಾಲದ ಪ್ರಾರಂಭ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಯುಗದ ಹಿಂದೆ ಮತ್ತು ಮುಂದೆ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಅಲ್ಲದ ಎರಡು ಯುಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಾವು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಹಿಂದಿನ ಯುಗವನ್ನು 'ಆದಿಮತೆ'(ಪ್ರಿಮಿಟಿವಿಸಮ್)ಯ ಕಾಲವೆಂದೂ, ಮುಂದಿನಯುಗವನ್ನು ಇಳಿಕೆ(ಡಿಕೇಡೆಂಟ್)ಯ ಕಾಲವೆಂದೂ ಕರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

B. ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕಲೆ, ಕಾವ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ನಡುವೆ ಸಾಮರಸ್ಯ, ಮೇಳನ, ಸೌಷ್ಠವತೆಗಳಿರುವ ಅವಧಿಯನ್ನು ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಕ್ರಿ.ಪೂ.4 ಮತ್ತು 5ನೇ ಶತಮಾನದ ಗ್ರೀಸಿನ ಕಾವ್ಯಗಳು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್. ಈ ಕ್ಲಾಸಿಕ್‌ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ರಚನಾವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ.

ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಎಂಬುದು ಯಾವುದೇ ಅವಧಿಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಅನ್ವಯ, ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿವಿಧ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಆವೃತ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಯುಗದ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ನಿಲುವುಗಳು :

ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದು ಶಾಖೆಯಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಾಶಾಸ್ತ್ರವು ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿದ್ದು ಈ ಯುಗದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಇದರಿಂದ ಆದ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಎರಡು.

1) ಮನುಷ್ಯನ ಇತರ ಜ್ಞಾನಾಸಕ್ತಿಗಳೊಡನೆ ಕೈಜೋಡಿಸಿ ತನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಪುಷ್ಟಗೊಳಿಸಲು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು.
2) ಆದರೆ ಮೂಲ ಕ್ಷೇತ್ರ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ತನ್ನ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದಿಕ್ಕು ಮತ್ತು ಗತಿಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸತೊಡಗಿತು.

ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಎರಡು ಹಾದಿಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯಿತು.

1. ಆವರೆಗೆ ರಚಿತವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು, ಕವಿಗಳ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅನುಸರಿಸಿತು.

2. ಕೆಲವರು ತಮ್ಮದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೂ, ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನೂ ಮಂಡಿಸಿದರು. ಆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಗಳಾದವು. ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಕೃತಿಗಳು ಅನುಸರಿಸಿದ ವಿಧಾನವಿದು. ಈ ಚಿಂತನೆಗಳು ನಾಲ್ಕು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವು.

a) ಪೈಥಾಗೊರಸನ ಡೊರಿಯನ್ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ
b) ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಸನ ಐಯೋನಿಯನ್ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ; ಜತೆಗೆ ಸೋಫಿಸ್ಟರು ಹಾಗೂ ಸಾಕ್ರಟೀಸ್
c) ಪ್ಲೇಟೋ
d) ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್

I ಪೈಥಾಗೊರಸನ ವಿಚಾರಗಳು

ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಆರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಈ ಚಿಂತಕನು ಡೋರಿಯನ್ ವಸಾಹತುಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದನು. ಇವನ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಂಬಂಧ ಚಿಂತನೆಗಳು ತೀವ್ರವಾಗಿ ನೈತಿಕವೂ ಧಾರ್ಮಿಕವೂ ಆಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಗಣಿತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಆಲೋಚನೆ ನಡೆಸಿದ್ದನು. ಈ ದ್ವಂದ್ವವು ಅವನ ವಿಚಾರಗಳ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ (ಎ ಡೆಲಟೀ: ಸ್ಟಡೀಸ್ ಇನ್ ಪೈಥಾಗೋರಿಯನ್ ಲಿಟರೇಚರ್: 1915)

1) ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್ನರಿಗೆ ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಗುಣಗಳೆಂದರೆ ಮೇಳನ ಮತ್ತು ಸೌಷ್ಠವತೆ "ಹಲವಾರು ವಸ್ತುಗಳು, ಸಂಗತಿಗಳು ಐಕ್ಯಗೊಳ್ಳುವುದು ಹಾಗೂ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವನ್ನುಳ್ಳ ಸಂಗತಿಗಳು ವಿರೋಧವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು: ಇದೇ ಮೇಳನ". ಇದು ವಸ್ತು, ಘಟನೆಗಳ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠಗುಣವೆಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದು ವಸ್ತು, ಇಲ್ಲವೇ ಒಂದು ಘಟನೆ ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ಮೇಳನ ಹೊಂದುವ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೆಂದರು. ಎಂದರೆ ಒಂದು ವಸ್ತು ತನ್ನ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ನಡುವೆ ಮೇಳನ ಮತ್ತು ಸೌಷ್ಠವತೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದುವುದರ ಜತೆಗೆ ಇತರ

ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆಯೂ ಮೇಳನ ಹೊಂದಬೇಕು. ವಸ್ತುವಿನ ಈ ಗುಣವೇ ಸೌಂದರ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿತ್ತು.

2. ಪೈಥಾಗೋರಿಯನ್ನರಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಕೋರಿಯಾದ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಿಂದ ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಹಾಡು ಇವುಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಕೇವಲ ಭಾಗವಹಿಸುವವರ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರವೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿತ್ತು. ಆದರೆ ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್ನರು ಭಾಗವಹಿಸದೆ ನೋಡುವ ಇಲ್ಲವೇ ಕೇಳುವವರೂ ಕೂಡ ಈ ಮೂರು ಕಲೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರು ನಾಗರಿಕನೊಬ್ಬ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತಾನು ನೇರವಾಗಿ ಭಾಗಿಯಾಗದೇ ಅವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಬಹುದೆಂಬ ನಿಲುವು ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟ್ಟವೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಲೆಗಳು ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು, ಭಾವಗಳಿಗೆ ಪ್ರಚೋದಕಗಳೂ ಹೌದು. ಚೇತನದ ಮೇಲೆ ಕಲೆಗಳ ಪರಿಣಾಮವಿದೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿದ ಮೇಲೆ ಅದು ಒಳ್ಳೆಯದೋ ಕೆಟ್ಟದೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ ಬಗೆಯಲ್ಲಿರಬಹುದೆಂದು ಪೈಥಾಗೋರಿಯನ್ನರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಗಳ ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವರು ಸೈಕಾಗೋಗಿಯ ಎಂದು ಕರೆದರು. ಹಾಗೆಂದರೆ 'ಚೇತನಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ' ಎಂದರ್ಥ. ಯಾವ ಕಲೆಗಳು ಚೇತನಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೋ ಅವುಗಳಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡಬೇಕೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಯಿತು.

3. ಗ್ರೀಕರ ಪ್ರಕಾರ ಚೇತನವೆಂಬುದು ದೇಹದಲ್ಲಿ ಪಾಪಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಬಂಧಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಶುದ್ಧಗೊಳಿಸಿ ಮುಕ್ತವನ್ನಾಗಿಸಬೇಕು. ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಪೂಜಿಸುವ ಪೂಜಾರಿಯೂ ಆವೇಶದಿಂದ ಮಣಿದು, ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದನೇಕೆಂದರೆ ಈ ಕಲೆಗಳು ನೋಡುವ, ಕೇಳುವವರ ಚೇತನಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿ ಶುದ್ಧೀಕರಿಸಬಲ್ಲವು ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರು. ಅರಿಸ್ಟೋಕ್ಸಿನಸನ ಪ್ರಕಾರ "ದ ಪೈಥಾಗೋರಿಯನ್ಸ್ ಎಂಪ್ಲಾಯ್ಡ್ ಮೆಡಿಸನ್ ಟು ಪರ್ಜ್ ದ ಬಾಡಿ, ಅಂಡ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಟು ಪರ್ಜ್ ದ ಸೋಲ್" ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಈ ಗುಣ ಅಧಿಕವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಪೈಥಾಗೋರಿಯನ್ನರು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು.

ಪೈಥಾಗೋರಿಯನ್ನರು ಜೀವನವನ್ನು ಒಂದು ಆಟಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವರು ಆಡುತ್ತಾರೆ, ಕೆಲವರು ನೋಡುತ್ತಾರೆ, ಕೆಲವರು ನೋಡುವವರಿಗೆ ಏನನ್ನಾದರೂ ಮಾರಲೆಂದು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಜಯಗಳಿಸಿ ಮನ್ನಣೆಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಇಲ್ಲವೇ ವ್ಯಾಪಾರ ಮಾಡಿ ಲಾಭಗಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರದು ಕೇವಲ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಆನಂದಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಲುವು. ಇದನ್ನು ಪರಿಭಾವನೆಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ವಿಚಾರವು ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು ಮುಂದೆ ರೂಪುಗೊಂಡ ವಿಚಾರ ಪ್ರಣಾಲಿಗಳ ನೆಲೆಗಟ್ಟಾಗುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಮೇಳನ ಮತ್ತು ಸೌಷ್ಠವತೆಗಳು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದದ್ದು, ಕಲೆಗಳ ಪರಿಭಾವನೆಯಿಂದ ಆಗುವ ಶುದ್ಧೀಕರಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದು ಪೈಥಾಗೋರಿಯನ್ನರ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆಯಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತು.

II A. ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಸನ ವಿಚಾರಗಳು

ಐಯೋನಿಯನ್ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಈತ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸಿದವನು.

1. ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಉಪಕೃತವಾಗಿದ್ದು, ಅದನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಎಂದನು. " ವಿ ಹ್ಯಾವ್ ಬೀನ್ ದ ಪುಪಿಲ್ಸ್ ಆಫ್ ದ ಅನಿಮಲ್ಸ್ ಇನ್ ಮ್ಯಾಟರ್ಸ್ ಆಫ್ ಫಂಡಮೆಂಟಲ್ ಇಂಪಾರ್ಟೆನ್ಸ್, ಆಫ್ ದ ಸ್ಪೈಡರ್ ಇನ್ ವೀವಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಮೆಂಡಿಂಗ್ ಆಫ್ ದ ಸ್ವಾಲೊ ಇನ್ ಹೋಮ್ ಬ್ಯುಲ್ಡಿಂಗ್, ಆಫ್ ದ ಸ್ವೀಟ್ ವಾಯ್ಸ್ಡ್ ಸ್ವಾನ್ ಅಂಡ್ ನೈಟಂಗಲ್ ಇನ್ ಅವರ್ ಇಮಿಟೇಶನ್ ಆಫ್ ದೇರ್ ಸಾಂಗ್" [ಪ್ಲುಟಾರ್ಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಉದ್ಧೃತ]. ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದೆಂದು ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಸನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಈ ಅನುಕರಣೆ (ಅವನ ಪರಿಭಾಷೆ ಮಿಮೆಸಿಸ್)ಗೂ ಪ್ರಾಚೀನರು ಕೋರಿಯಾದ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ಅನುಕರಣೆ ಎಂದರೆ ಭಾವಗಳ ಅನುಕರಣೆ. ಆದರೆ ಈತನಿಗೆ ಅದು ಕ್ರಿಯಾ ನಿಯಮಗಳ ಅನುಕರಣೆ. ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆಬೇರೆಯೆನ್ನಬೇಕು. ಮೊದಲನೆಯದು ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತವೆ. ಎರಡನೆಯದು ಉಪಯುಕ್ತ ಕಲೆಗಳಾದ ವಾಸ್ತು ಮುಂತಾದವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ.

2. ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಸನು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯುವ, ಅನುಭವಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯೂ ಕೂಡ ನಿಸರ್ಗದತ್ತವಾದುದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಪರಿಭಾವನೆಯಿಂದ ಆನಂದ ಉಂಟಾಗುವುದೆಂದನು. ಲೋಲುಪವಾದಿಯಾಗಿದ್ದ ಈತನು ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವು ಎಷ್ಟು ಸಂತೋಷವನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲವು ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲನುವಾದದ್ದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ.

3. ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳೂ, ಅದರಲ್ಲೂ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಕವಿಯ ಮನಸ್ಥಿತಿಯು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುವುದೆಂದನು. ಸ್ಫೂರ್ತಿಯೆನ್ನಬಹುದಾದ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟದ ಹೊರತು ಕವಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಲಾರ "ನೊ ಮ್ಯಾನ್ ಕೆನ್ ಬಿ ಎ ಗುಡ್ ಪೊಯೆಟ್ ಹೂ ಈಸ್ ನಾಟ್ ಆನ್ ಫೈರ್ ವಿತ್ ಪ್ಯಾಶನ್" ನಿರುತ್ಸಾಹಿ ಕವಿಗಳು ಮನ್ನಣೆಗೆ ಅನರ್ಹರೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಎಂದರೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಉತ್ಸಾಹದ, ಆವೇಶದ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಏರದೆ ಕವಿಯು ರಚಿಸುವ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಗೌರವವಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಕವಿಯು 'ದೈವಿಕವಾದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ'ಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸುವನೆಂದು ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಸನು ಹೇಳಿದನೆಂದು ಮುಂದಿನ ಮತಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಹೇಳಿದರೂ ಅದು

ಒಪ್ಪಿತವಾಗುವ ಮಾತಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದು ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಈ ಅನುಕರಣೆಯು ಯಾಂತ್ರಿಕವಾದುದೆಂದೂ ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಿಸನು ತಿಳಿದಿದ್ದನು. ಹೀಗಾಗಿ ಕವಿಯನ್ನು ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳು ಕೈಹಿಡಿದು ನಡೆಸುತ್ತವೆಯೆಂಬ ಮಾತು ಅವನದಲ್ಲ. ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕವಿಯನ್ನು ಅತಿ ಮಾನುಷ ಅಧಿದೇವತೆಗಳು ಆವರಿಸಿ ಅವನ ಮೂಲಕ ನುಡಿಯುತ್ತವೆಯೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದವನು ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಿಸ್. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಅತಿಮಾನುಷವಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಅಷ್ಟೆ.

II B. ಸೋಫಿಸ್ಟರು ಮತ್ತು ಸಾಕ್ರಟಿಸ್

ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಥೆನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ವಯಸ್ಕರ ಶಿಕ್ಷಕರೂ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಸಮಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೂ ಆದವರ ಗುಂಪೊಂದಿತ್ತು. ಅವರನ್ನು ಸೋಫಿಸ್ಟ್‌ರೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹೆಸರನ್ನು ಬಳಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಮೇಲೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅವರ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರದಿದ್ದರೂ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೊಡನೆ ಸಾಮ್ಯಹೊಂದಿದ್ದವರನ್ನು ಸೋಫಿಸ್ಟ್‌ರೆನ್ನಲಾಯಿತು. ಜಾರ್ಜಿಯಸ್ ಮತ್ತು ಈಸೋಕ್ರಿಟಸ್ ಅಂಥವರು. ಪ್ರೊಟೋಗೋರಸನು ಪ್ರಮುಖ ಸೋಫಿಸ್ಟ್ ಚಿಂತಕ.

1. ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಕಲೆಯು ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬದುಕಬಲ್ಲದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ನಿಯಮಗಳ ಅನ್ವಯವಿರುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೆ ಕಲೆ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಇವೆರಡೂ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಅದು ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನ.

2. ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಉಪಯುಕ್ತವಾದವು, ಕೆಲವು ಆನಂದ ನೀಡುವಂಥವು. ಮನುಷ್ಯನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಭಜಿಸಬಹುದೆಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದ ಮೊದಲಿಗರು ಸೋಫಿಸ್ಟರು.

   ಆನಂದವನ್ನು ಅವರು ಸೌಂದರ್ಯದೊಡನೆ ಸಮೀಕರಿಸಿದರು. " ದ ಬ್ಯೂಟಿಫುಲ್ ಈಸ್ ದಟ್ ವಿಚ್ ಗೀವ್ಸ್ ಪ್ಲಶರ್ ಥ್ರೂ ಹಿಯರಿಂಗ್ ದ ಸೈಟ್". ಈ ಆನಂದವು ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾಗಿ ಪ್ಲೇಟೋ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲರು ಸೋಫಿಸ್ಟರ ನಿಲುವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ.

   ಎಲ್ಲವೂ ಸಾಪೇಕ್ಷವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಇವರು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವಸ್ತುಜನ್ಯವೋ ವಸ್ತುಗತವೋ ಆದ ಗುಣವೆಂದು ಒಪ್ಪಲಾರರು. ಹೆಂಗಸರು ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಣ್ಣ ಬಳಿದುಕೊಂಡರೆ ಸುಂದರವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಗಂಡಸರು ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ವಿಕಾರ. ಟ್ರಾಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹಚ್ಚೆ ಹುಯ್ಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಂದರ, ಮತ್ತೊಂದು ದೇಶದಲ್ಲಿ ಅದು ಅಪರಾಧಿಗಳಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ. ಈ ಮುಂತಾದ ನಿದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರು ಸೌಂದರ್ಯವು ಶುದ್ಧರೂಪವಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಸಾಬೀತು ಮಾಡಲು

ಯುತ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಅವರು ಹಿಂದಿನ ಚಿಂತಕನೊಬ್ಬನಾದ ಕ್ಸೆನೊಫೆನಸ್‌ನಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೊಂದಿದೆ. ಆತನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಾರನ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಿರುತ್ತದೆಯೆಂಬ ನಿಲುವಿನವನು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರದೊಡನೆ ಕಲೆಯ ರೂಪವೂ ಬದಲಾಗುವುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಅದೊಂದು ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸಂಗತಿ.

3. ಸೋಫಿಸ್ಟರು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಕಲೆಯು ಸೌಂದರ್ಯವಿರುವುದು ಅದರ ಔಚಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಂದದ್ದು. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶ, ಸ್ವರೂಪ, ದೇಶ, ಕಾಲ ಇವುಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದರು. ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಶುದ್ಧವೂ, ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವೂ ಆಗಿರುವುದೆಂಬ ನಿಲುವಿತ್ತಷ್ಟೆ. ಅದನ್ನು ಸೋಫಿಸ್ಟರು ಕಲೆಯ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಮತ್ತು ಪರಿಸರಬದ್ಧವೆಂಬ ವಾದದಿಂದ ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಉಚಿತತೆಯಿರಬೇಕೆಂಬ ಇವರ ವಾದದಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಂತಾಯಿತು.

4. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಚನೆ, ಛಂದೋರೂಪವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಸೋಫಿಸ್ಟರು ತಾಳಿದ್ದರು. ಆದರೂ ಪ್ಲೇಟೋ ತನ್ನ 'ಸಂವಾದ'ವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೊಟೋಗೋರಸನಿಂದ ಒಂದು ಮಾತು ಹೇಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಹೋಮರ್ ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳ 'ಮಾತು'ಗಳು ಅವರ ವಿವೇಕವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪಾತ್ರೆಗಳು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ವಿವೇಕವೇ ಮುಖ್ಯ. ಇವೆರಡೂ ನಿಲುವುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿರೋಧ, ಚಿಂತನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಾವ್ಯದ ರೂಪ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯವೆಂಬ ಗೊಂದಲವೊಂದನ್ನು ಅವರು ಎದುರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನವರು ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದು ಕೂಡ ಕಡಿಮೆ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲ.

ಬಿಡಿಸದೇ ಹೋದರೂ, ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯು ಸೋಫಿಸ್ಟರಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ; ಅದು ಕವಿಗೆ ಸಹಜ ಪ್ರತಿಭೆ ಮುಖ್ಯವೋ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಮುಖ್ಯವೋ ಎಂಬುದು. ಯಾರೂ ಕೊನೆಯ ಮಾತು ಹೇಳಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕವಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಜಾರ್ಜಿಯಾಸನ ನಿಲುವುಗಳು

ಈತ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಮಿಥ್ಯಾವಾದಿ. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಏನೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಏನನ್ನೂ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏನನ್ನೂ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾಗಿ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳುವುದೂ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದು ಅವನ ಪ್ರಮುಖ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಅಥವಾ ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ, ಇರುವ ಸತ್ಯಸಂಗತಿಗಳು ತುಂಬಿರಬೇಕಿಲ್ಲವೆಂದಾಯ್ತು.

ಪದಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಇದೆಯೆನ್ನಿಸುವ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ತರಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯುಂಟೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪದಗಳಿಗೆ ಅತಿ ಮಾಂತ್ರಿಕಶಕ್ತಿಯೊಂದಿದೆ. ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಭಯ, ಕರುಣೆ, ಉತ್ಸಾಹ, ದುಃಖ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಪಕ್ಕಾಗಿ, ತಮ್ಮದಲ್ಲದ ಭಾವಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಎಂದು ಭ್ರಮಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿಷದ ಹಾಗೆ ಚೇತನವನ್ನವು ಆಕ್ರಮಿಸಬಲ್ಲವು. ಹಾಗೆಯೇ ಸಮ್ಮೋಹಕಶಕ್ತಿಯೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಇದೆ (ಗೋಯೇಟಿಯ). ಕಲೆಯ ಈ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ಸ್ಥಿತಿಪ್ರಚೋದಕಗುಣದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಜಾರ್ಜಿಯಸನ ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಿಂತನೆ. ಆನಂದಾನ್ವೇಷಿಗಳೂ, ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದ ಸೋಫಿಸ್ಟರಿಗೆ ಜಾರ್ಜಿಯಸನ ಈ 'ಭ್ರಮಾಜನಕ'ವಾದವು ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾದದ್ದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ.

ಸೋಫಿಸ್ಟರ ಈ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್‌ಯುಗದ ಕವಿಗಳು ಒಪ್ಪಿದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರ್ಶಸ್ಥಿತಿಗಾಗಿ, ರೂಪಿಗಾಗಿ ಆಶಿಸುವ ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಪೈಥಾಗೋರಿಯನ್ನರನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸೋಫಿಸ್ಟರು ಕೇವಲ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಉಳಿದ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರಾಗಿ ತೋರುತ್ತಾರೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಕ್ರಟಿಸನ ವಿಚಾರಗಳು

ಸಾಕ್ರಟಿಸ್ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆತನ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಬರುವ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಂಬಂಧೀ ವಿಚಾರಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ.

1. ಆತ, ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದನು. ಲಲಿತಕಲೆಗಳೆಂದು ಈಗ ನಾವು ಕರೆಯುವ ಈ ಕಲೆಗಳು ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೇ ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ನಾವು ನೋಡಿದ್ದನ್ನೇ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅನುಕರಿಸುವವರ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲ.

2. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಕ್ರಟಿಸನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶೀಕರಣವಿರುತ್ತದೆಯೆಂದನು. ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಾಗ ಉತ್ತಮವೂ, ಆದರ್ಶವೂ ಅದುದನ್ನು ಆರಿಸಬೇಕು. ಒಂದೇ ಕಡೆ ಅವೆಲ್ಲವೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಯಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. " ಯು ವಿಶ್ ಟು ರೆಪ್ರೆಸೆಂಟ್ ಎ ಹ್ಯೂಮನ್ ಫಿಗರ್ ವಿತೌಟ್ ಬ್ಲೆಮಿಶ್, ಅಂಡ್ ಆ್ಯಸ್ ಇಟ್ ಈಸ್ ಡಿಫಿಕಲ್ಟ್ ಟು ಫೈಂಡ್ ಎ ಪಿಗರ್ ಫ್ರೀ ಫ್ರಂ ಆಲ್ ಬ್ಲೆಮಿಶ್ ಯು ಡಾನ್ ಮೆನಿ ಮಾಡಲ್ಸ್, ಟೇಕಿಂಗ್ ದ ಬೆಸ್ಟ್ ಈಚ್ ಹ್ಯಾಸ್ ಟು ಗೀವ್, ಇನ್ ಆರ್ಡರ್ ಟು ಫಾರ್ಮ್ ಇನ್ ದಿಸ್ ವೆ ಆ್ಯನ್ ಐಡಿಯಲ್ ಟು ಹೋಲ್".

3. ಕಲೆಯು ನಿಸರ್ಗದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ, ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಅದು ಕೇವಲ ಬಾಹ್ಯ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ ಇನ್ನೂ ಗಹನವಾಗಿ ಚೇನತವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದನು. ಇದರಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ

'ಜೀವತುಂಬುವ' ನಿಲುವಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ದೊರಕಿದಂತಾಯಿತು. ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದು ಸೌಷ್ಠವತೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದೆಯೆಂದ ಪೈಥಾಗೋರಿಯನ್ನರನ್ನು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಚೇತನವಿಲ್ಲದ ಸೌಷ್ಠವತೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಲ್ಲ.

4. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಇನ್ನೊಂದರಂತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದೊಂದರ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಈ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ರಟಿಸ್ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದು ಉಪಯುಕ್ತವೋ, ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವುದೋ, ಅದು ಸುಂದರ. "ಆಲ್ ಥಿಂಗ್ಸ್ ಆರ್ ಗುಡ್ ಅಂಡ್ ಬ್ಯೂಟಿಫುಲ್ ಇನ್ ರಿಲೇಶನ್ ಟು ದೋಸ್ ಪರ್ಪಸಸ್ ಫಾರ್ ವಿಚ್ ದೆ ಆರ್ ವೆಲ್ ಅಡಾಪ್ಟೆಡ್. ಬ್ಯಾಡ್ ಅಂಡ್ ಅಗ್ಲಿ ಇನ್ ರಿಲೇಶನ್ ಟು ದೋಸ್ ಫಾರ್ ವಿಚ್ ದೆ ಆರ್ ಇಲ್ಲ್ ಅಡಾಪ್ಟೆಡ್". ಇದನ್ನೇ ಮುಂದುವರಿಸಿ ನಿರುಪಯುಕ್ತವಾದ ಚಿನ್ನದ ಗುರಾಣಿಗಿಂತ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬರುವ ಕಸದಬುಟ್ಟಿಯೇ ಸುಂದರವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸೋಫಿಸ್ಟರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ನಿಲುವಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ಗುರಾಣಿಯು ಸುಂದರವೋ ಅಲ್ಲವೋ ಎನ್ನುವುದು ನೋಡುವವನನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಸಾಕ್ರಟಿಸನಿಗೆ ಅದು ವಸ್ತುವಿನ ನಿಯೋಗವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ.

5. ಸಾಕ್ರಟಿಸ್ ಮುಂದುವರೆದು ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. a) ತನಗೆ ತಾನೇ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವ ವಸ್ತುವಿನ ಸೌಂದರ್ಯ. b) ವಸ್ತುವಿನ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿದ ಸೌಂದರ್ಯ. ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿರುವ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಅದರ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣದಿರಬಹುದು. ಸಾಕ್ರಟಿಸನು ಮಾಡಿದ ಈ ವಿಭಜನೆ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಮುಂದಿನ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರ ಮೇಲೆ ಇದು ಗಾಢವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದೆ.

ಪ್ಲೇಟೋ ಪೂರ್ವಕಾಲೀನ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಈವರೆಗೆ ನಿರೂಪಿಸಲಾಯಿತು. ಅದರ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೀಗ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

A. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಮೂರು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು

(1) ಗಣಿತಾತ್ಮಕ ಸೌಂದರ್ಯ (ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್ನರು)
(2) ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಸೌಂದರ್ಯ (ಸೋಫಿಸ್ಟರು)
(3) ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ಸೌಂದರ್ಯ ಅಥವಾ ನಿಯೋಗಾತ್ಮಕ ಸೌಂದರ್ಯ (ಸಾಕ್ರಟಿಸ್)

B. ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು ಮೂರು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು

(i) ಶುದ್ಧೀಕರಣ – ಚೇತನದ ಶುದ್ಧೀಕರಣ – ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್.

(ii) ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ – ಜಾರ್ಜಿಯಸ್

(iii) ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ – ಎಂದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಗೂ ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಆಗುವ ಅನುಭವ–ಸಾಕ್ರಟಿಸ್

C. **ಕಲೆಗಾರನನ್ನು ಕುರಿತು ಮೂರು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು**

(i) ನಿಸರ್ಗದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವ ವಿಜ್ಞಾನಿಯಂತೆ – ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್

(ii) ಕ್ರಿಯಾಶಾಲಿ ; ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವಾತ – ಸೋಫಿಸ್ಟರು

(iii) ಮಾಂತ್ರಿಕ – ಜಾರ್ಜಿಯಾಸ್.

III ಪ್ಲೇಟೋ (427–347 B.C)

ತನ್ನ 'ಸಿಂಪೋಜಿಯಂ'ನಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋ ಹೀಗೆ ಬರೆದ. 'ಇಫ್ ದೇರ್ ಈಸ್ ಎನಿಥಿಂಗ್ ವರ್ಥ್ ಲಿವಿಂಗ್ ಫಾರ್, ಇಟ್ ಈಸ್ ಟು ಬಿಹೋಲ್ಡ್ ಬ್ಯೂಟಿ' ಆದರೆ ಬ್ಯೂಟಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವನ ಅರ್ಥ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುಗಳು, ಮಾನಸಿಕ ವಿಚಾರಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು, ರಾಜಕೀಯ ವಿಚಾರಗಳು, ಗುಣಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಒಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸುವ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆನಂದ ತರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಪ್ಲೇಟೋನ ಪ್ರಕಾರ ಸುಂದರ.

ತನ್ನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಆತ ಮೇಲಿಂದಮೇಲೆ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಸತ್ಯ', 'ಒಳಿತು' ಮತ್ತು 'ಸುಂದರ'ವೆಂಬ ತ್ರಿಕೂಟಕ್ಕೆ ಪ್ಲೇಟೋನೇ ಜನಕ. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಜೀವನದ ಇತರ ಮೌಲ್ಯಗಳೊಡನೆ ಸೇರಿಸಿ ಚಿಂತಿಸಿದ ಆತ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಆತ ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೊದಲು ವಿವರಿಸಿಕೊಂಡ.

(a) ಉಪಯುಕ್ತತೆ
(b) ಆನಂದದಾಯಕತ್ವ

ಮೊದಮೊದಲು ಆತ ಇವೆರಡೂ ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ನಿಲುವನ್ನು ಬೆಳೆಸಲಿಲ್ಲ.

(a) ಉಪಯುಕ್ತವಾದದ್ದು ಸುಂದರವೆಂಬ ಸಾಕ್ರಟಿಸ್ ಮೂಲದ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಪ್ಲೇಟೋ ತನ್ನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತಾನೆ.

(i) ಉಪಯುಕ್ತ ವಸ್ತುಗಳು ಒಳ್ಳೆಯ ಗುರಿಗೆ ಸಾಧನಗಳು ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಅವು ತಮಗೆ ತಾವೇ ಒಳ್ಳೆಯವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸುಂದರವಾದದ್ದು ಸದಾ ಒಳ್ಳೆಯದೇ ಆಗಿರಬೇಕು.

(ii) ಕೆಲವು ವಸ್ತುಗಳು ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ತಮಗೆ ತಾವೇ ಸುಂದರವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

(b) ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪ್ಲೇಟೋನ ಈ ಸಂದೇಹಗಳಿಗೆ ಸಾಕ್ರಟೀಸ್ ಉತ್ತರ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ಅಥವಾ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ.

ಆನಂದ ನೀಡುವುದೇ ಸುಂದರವೆಂಬ ಸೋಫಿಸ್ಟ್ ಮೂಲದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೂ ಪ್ಲೇಟೋ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಆನಂದವು ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕಿವಿಗಳ ಮೂಲಕ ಬರುವುದೆಂದು ಸೋಫಿಸ್ಟರ ವಾದ. ಗ್ರೀಕರ ಸೌಂದರ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸೋಫಿಸ್ಟರ ನಿಲುವು ಸಂಕುಚಿತಗೊಳಿಸಿತು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸುವುದೆಲ್ಲಾ ಸುಂದರವೆಂಬ ಪ್ರಾಚೀನರ ನಿಲುವು. ಪ್ಲೇಟೋಗೆ ವಿಸ್ತೃತವೂ, ಯೋಗ್ಯವೂ ಆಗಿ ಕಂಡಿತು.

ಸೋಫಿಸ್ಟರ ಆನಂದದಾಯಕವಾದದ್ದು ಸುಂದರವೆಂಬ ನಿಲುವು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಧೋರಣೆಯದ್ದು. ವಸ್ತುವಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೀಡುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು. ಪ್ಲೇಟೋ ಅನ್ನಿಸಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಸೋಫಿಸ್ಟರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ಪಾರಂಪರಿಕ ಚಿಂತನೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತಾನೆ.

ಸೋಫಿಸ್ಟರನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ ಪ್ಲೇಟೋನ ವಾದವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು:

1. ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಐಂದ್ರಿಯಿಕ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಲ್ಲ.
2. ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದು ವಸ್ತುವಿನ ಅಂತರ್ಗತ ಗುಣ; ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ.
3. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಗುಣವಿದ್ದವನು ಅದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಲ್ಲ.
4. ನಾವು ನೋಡಿ, ಕೇಳಿ ಆನಂದಪಡಬಹುದಾದದ್ದೆಲ್ಲ ಸುಂದರವಲ್ಲ.

ಪ್ಲೇಟೋ ತನ್ನ ಪರಿಣತ ಜೀವನದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್ನರ ಮೇಳನ ಮತ್ತು ಸೌಷ್ಠವತೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವು, ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವಸ್ತುವಿನ ಅಂತರ್ಗತ ಗುಣವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದರಿಂದ ಅದು ಪ್ಲೇಟೋಗೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಕಂಡಿತು. ಆದರೆ ವಸ್ತು, ವಿಚಾರಗಳ ಮೇಲುರಚನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೌಷ್ಠವತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಆತ ಅನ್ವಯಿಸಲಿಲ್ಲ; ರೂಪ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳೆರಡರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಗುಣವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. " ಹೂ ಎವೆರ್ ಡ್ಯಾನ್ಸೆಸ್ ಅಂಡ್ ಸಿಂಗ್ಸ್ ಬ್ಯೂಟಿಫುಲೀ, ಡ್ಯಾನ್ಸಸ್ ಅಂಡ್ ಸಿಂಗ್ಸ್ ಸಮ್‌ಥಿಂಗ್ ಬ್ಯೂಟಿಫುಲ್.

ಪ್ಲೇಟೋನ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟವೆಂದರೆ ಆತ 'ಆದರ್ಶ ವಿಚಾರ'ಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದು. ಜಗತ್ತು ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು ಚೇತನಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ, ಕಾಣದ ಆದರೆ ಇರುವ ಆದರ್ಶ ವಿಚಾರಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು ಚೇತನಗಳಿಂದ ಆಗುವ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಅವುಗಳ ಮೂಲವಾದ ಆದರ್ಶ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಆಗುವ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು. ಮೊದಲನೆಯದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ, ಎರಡನೆಯದು ಚಿರಂತನ.

ಪ್ಲೇಟೋನ ಈ ಚಿಂತನೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

(1) ಈಗಾಗಲೇ ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿದ್ದ ಗ್ರೀಕರ "ಸೌಂದರ್ಯ" ಕ್ಷೇತ್ರ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಇನ್ನೂ ವಿಸ್ತಾರವಾಯಿತು.
(2) ವಾಸ್ತವವಾದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಅದರ ಆದರ್ಶ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಉತ್ತಮವೆನ್ನಲಾಯಿತು.
(3) ವಾಸ್ತವವಾದ ವಸ್ತುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವು ಅವು ತಮ್ಮ ಮೂಲ ರೂಪುಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ಲೇಟೋನ ವಿಚಾರಗಳು ಪೈಥಾಗೋರಿಯನ್ನರವುಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಷ್ಕೃತಗೊಳಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ.

ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ಲೇಟೋನ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಅವನ ಕಲಾಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಂಟು ತುಂಬಾ ಸಡಿಲವಾದದ್ದು. ಅವನಿಗೆ ಕಲೆ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಸಾಧನವೆಂದು ತೋರಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಮನುಷ್ಯನ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ಣವೂ ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದೂ ಆದ ಕ್ರಿಯೆ. ನಿಸರ್ಗ ಒದಗಿಸದೇ ಇದ್ದುದ್ದನ್ನು ಆ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋಗೆ ಕಾವ್ಯವು ಕಲೆ ಎನ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯವು ಕುಶಲತೆಗಿಂತ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು. ಅದು ದೃಷ್ಟಾರತೆಯಿಂದಲೂ ಅತಾರ್ಕಿಕತೆಯಿಂದಲೂ ಕೂಡಿದೆ ಎಂದನು. ಅಯನ್‌ನಲ್ಲಿ ಅವನು ಬರೆದದ್ದು ಹೀಗೆ "ದ ಆಥರ್ಸ್ ಆಫ್ ಗ್ರೇಟ್ ಪೊಯಮ್ಸ್ ವಿ ಅಡ್ಮೈರ್ ಡು ನಾಟ್ ಅಟೈನ್ ಎಕ್ಸಲೆನ್ಸ್ ಥ್ರೂ ದ ರೂಲ್ಸ್ ಆಫ್ ಎನಿ ಆರ್ಟ್, ಬಟ್ ದೆ ಅಟ್ಟರ್ ದೇರ್ ಬ್ಯೂಟಿಫುಲ್ ಮೆಲೋಡೀಸ್ ಆಫ್ ವರ್ಸ್ ಇನ್ ಎ ಸ್ಟೇಟ್ ಆಫ್ ಇನ್ಸ್ಪಿರೇಶನ್ ಅಂಡ್ ಆ್ಯಸ್ ಇಟ್ ವರ್, ಪೊಸೆಸ್ಡ್ ಬೈ ಎ ಸ್ಪಿರಿಟ್ ನಾಟ್ ದೇರ್ ವೋನ್....ಕ್ರಿಯೇಟಿಂಗ್ ಇನ್ ಎ ಸ್ಟೇಟ್ ಆಫ್ ವೈನ್ ಇನ್‌ಸ್ಯಾನಿಟಿ [ಐಯಾನ್ 533 ಅನು ಜಿಪಿ ಶೆಲ್ಲಿ] ಕಾವ್ಯವನ್ನು ದಿವ್ಯ ಹುಚ್ಚು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆಧಿದೇವತೆಗಳು ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಆಹ್ವಾನಿತರಾಗಿ ಅವನ ಮೂಲಕ ನುಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ನುಡಿಗಳಿಗೆ ಈತ ಮಧ್ಯವರ್ತಿ. ಹೀಗೆ ಆವಾಹನಗೊಳ್ಳದ, ಕೇವಲ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸುವೆನೆಂದು ಹೊರಡುವಾತನ ಬರೆಹ ನಿರುಪಯುಕ್ತ. ಅವರಿಗೆ ಎಲ್ಲೂ ಮನ್ನಣೆಯಿಲ್ಲ ಹಿ ಅಂಡ್ ಹಿಸ್ ವರ್ಡ್ಸ್ ಆಫ್ ಸ್ಯಾನಿಟಿ ವಿತ್ ಹಿಮ್ ಬಿ ಬ್ರಾಟ್ ಟು ನಾಟ್ ಬೈ ದ ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಆಫ್ ಮ್ಯಾಡ್ನೆಸ್ ಅಂಡ್ ಬಿಹೋಲ್ಡ್. ದೇರ್ ಪ್ಲೇಸ್ ಈಸ್ ನೊ ವೇರ್ ಟು ಬಿ ಫೌಂಡ್(ನಯೆಡ್ರಸ್ 245 ಎ.ಆರ್. ಹ್ಯಾಕ್ ಫೋರ್ತ್] ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಸನೂ ಸ್ಫೂರ್ತವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿನ ಕಾಲವೆಂದು ಹೇಳಿದನು. ಆದ್ದರಿಂದ ವಸ್ತುಮೂಲವಾದಿ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಮೂಲವಾದಿಗಳಿಬ್ಬರೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಂತಾಯಿತು. ಸ್ಫೂರ್ತಿಯು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇರುವುದೆಂದು ತಿಳಿದು ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಇರಿಸಿ. ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುಶಲತೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೊಡನೆ ಇರಿಸಿದ್ದು ಗ್ರೀಕರ ವಿಶೇಷ.

ಪ್ಲೇಟೋ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವರು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸ್ಫೂರ್ತಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ಶ್ರೇಷ್ಠರು. ದೈವ ಕೃಪೆಯುಳ್ಳವರು(ಕೋಸೆನ್

ಬೈ ದ ಮ್ಯೂಸೆಸ್) ಇವರನ್ನು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳೊಡನೆ ಸಮೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವು ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ದೈವ ಕೃಪೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಇವರನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ಕುಶಲಕರ್ಮಿಗಳ ಜತೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಆತ ಇತರ ಕಲೆಗಾರರಲ್ಲಿ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಕಲೆಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತಾ ಪ್ಲೇಟೋ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಎ) ಉತ್ಪಾದಕ ಕಲೆಗಳು
ಬಿ) ಅನುಕರಣ ಕಲೆಗಳು

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆತ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದರೂ ಯಾವ ಯಾವ ಕಲೆಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಸುವ ಆಲೋಚನೆಯೊಂದು ಪ್ಲೇಟೋಗೆ ಇತ್ತೆಂಬುದು ಸಿಂಪೋಸಿಯಮ್ ಮತ್ತು ರಿಪಬ್ಲಿಕ್‌ಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದ ಅನುಕರಣೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರೂಪ ಇರುವುದೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಗ್ರೀಕರಿಗೆ ಹೊಸದೇನೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಡಿಸ್ಸಿಯಲ್ಲಿ ಒಡಿಸಸ್ಸನೆಂಬಾತನ ಬದುಕಿನ ವೀರಗಾಥೆಯನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲಾಗಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರು. ಆ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಥಿಸಲು ಮಾತ್ರ ಹೊರಟಿರಲಿಲ್ಲ.

ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗವು ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾಗುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಮಿಮೆಸಿಸ್ ಎಂಬ ಪದವನ್ನೇ ಬಳಸಲಾಯಿತು. ಈ ಪದಕ್ಕೆ ಮೂಲಾರ್ಥ ಪೂಜಾರಿಗಳ ಹಾಡುಕುಣಿತವೆಂದಿತ್ತು. ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಸ್ ಮುಂತಾದವರು ನಿಸರ್ಗದ ಕ್ರಿಯಾನುಕರಣೆ ಎಂಬರ್ಥ ನೀಡಿದರು. ಆದರೆ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಬಿಂಬವೆಂಬ ಅರ್ಥಮಾತ್ರ ಪ್ಲೇಟೋನ ವೇಳೆಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾಯ್ತು.

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದಂತೆ ಮೊದಮೊದಲು ದುರಂತ ನಾಟಕವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅನುಕರಣಶೀಲವೆಂದನು. ಏಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ತನ್ನ ಕಥೆಯನ್ನು ತಾನೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಯಥಾವತ್ತಾದ ಬಿಂಬವಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಮೇಲೆ ನಾಯಕನ ಕಥೆಯನ್ನು ಕವಿಯು ನಿರೂಪಿಸುವ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅನುಕರಣಶೀಲವೆಂದನು.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯದ ಅನುಕರಣಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ಲೇಟೋಗೆ ಸಂದೇಹಗಳು ಬಗೆಹರಿದವು ಎಂದಿಲ್ಲ. ಎರಡು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉಳಿಯುತ್ತವೆ.

ಎ) ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ನಕಲು ಹುಟ್ಟುವುದಾದರೆ ಅದು ಅಪ್ರಯುಕ್ತ; ನಿರುಪಯೋಗಿಯಲ್ಲವೇ?

ಬಿ) ಯಥಾವತ್ತಾದುದಲ್ಲವೆಂದರೆ ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕ, ಭ್ರಮಾಜನಕವಲ್ಲವೆ?

ಕವಿ, ಇಲ್ಲಿಂದ ಒಂದು ವಾಸ್ತವ ಘಟನೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವಾಗ ಆತ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಅವಾಸ್ತವವಾದ ಬಿಂಬವನ್ನು ಎಂಬ ನೆಲೆಗೆ ಬಂದು ತಲುಪುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಎ) ಕಿಂಚಿತ್ತೂ ಊನವಿಲ್ಲದಂತೆ ನಕಲೆತ್ತುವವು, ಬಿ) ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಡನೆ ಅನುಕರಿಸುವವು ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ಭ್ರಮಾಜನಕವೂ, ಕೆಟ್ಟ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವ ಮಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವವೂ ಎಂದು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜಾರ್ಜಿಯಾಸ್ ಯಾವ ಗುಣಗಳಿಂದ ಅವನ್ನು ಹೊಗಳಿದ್ದನೋ ಅವೇ ಗುಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಪ್ಲೇಟೋ ಅವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಲು ನೆರವಿಗೆ ಬರುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಜತೆಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ಮೂರು ಆದರ್ಶ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದು ಕಲೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಉದ್ದೇಶ. ಎರಡನೆಯ ಉದ್ದೇಶವೇ ತೀರಾ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಆದರಿಂದ ಚ್ಯುತವಾದಷ್ಟು ಕಲೆ ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಅಪಾಯಕಾರಿಯೂ ಹೌದು. ಆನಂದ ನೀಡುವುದು ಕಲೆಯ ಪ್ರಯೋಜನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರೂ ಅದು ಗೌಣ. ಅದೇ ಪ್ರಧಾನವಾದರೆ ದೋಷ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾವಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ಆನಂದ ನೀಡಲು ಹೊರಟದ್ದು ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಚ್ಯುತವಾಗಿ ಒಳಿತಿನ ದಾರಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟೂ ನಡೆಯಬಹುದು.

ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ನಿರೂಪಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅದು ಎರಡು ಬಗೆಯ ಬದ್ಧತೆಗಳಿಗೆ (ಅಟಾನಮಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ ಪದ) ಒಳಗಾಗಿದೆ. (1) ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಬದ್ಧ (2) ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ಬದ್ಧ.

ಪ್ಲೇಟೋ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರವಾದ ಅಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದನು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮೆದುಗೊಳಿಸಿ ದುರ್ಬಲವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದೆಂದು ಹೇಳಿದನು. (ಫೀಡ್ಸ್ ಅಂಡ್ ವಾಟರ್ಸ್ ದ ಪ್ಯಾಶನ್ಸ್) ನಾಗರಿಕರ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಇದು ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದನು. ರಿಪಬ್ಲಿಕ್‌ನ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆತ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯನ್ನು ಕಂಡಕೂಡಲೇ ವಿ ಮಸ್ಟ್ ಇನ್ಫಾರ್ಮ್ ಹಿಮ್ ದಟ್ ಇನ್ ದೇರ್ ಸ್ಟೇಟ್ ಸಚ್ ಅ್ಯಸ್ ಹಿ ಆರ್ ನಾಟ್ ಪರ್ಮಿಟೆಡ್ ಟು ಎಗ್ಸಿಸ್ಟ್" ಹೀಗೆ ಅವನಿಗೆ ಹೇಳಿ ತಲೆಮೇಲೆ ಉಣ್ಣೆಯ ಹಾರ ಹಾಕಿ ಬೇರೊಂದು ನಾಡಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಆತ ಮಹತ್ತಾದುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅನುಕರಿಸುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಬಹುದು. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಕಾವ್ಯ ತಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕಂಡು ಹೇಳಿದ ಮಾತದು. ಆವರೆಗೆ ಕಾವ್ಯ ಚಿಂತಕರು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದರೆ ಪ್ಲೇಟೋ ಕಾವ್ಯಗಳು ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವ ನಿರ್ದೇಶಾತ್ಮಕ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಉಂಟಾದ ಈ ಒಡಕು ಯುರೋಪಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲೇ ಮೊದಲನೆಯದು.

ಪ್ಲೇಟೋನ ಟೀಕೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಹೋಮರ್, ಹೆಸಿಯಡರು ಮತ್ತು

ನಾಟಕಕಾರರು ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯವರೆಂದು ಚಿತ್ರಿಸದೆ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಆರೋಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಯಕರನ್ನು ಭಾವಾವಿಷ್ಟರನ್ನಾಗಿ ಹೆಂಬೇಡಿಗಳನ್ನಾಗಿ, ಕೆಟ್ಟವರು ಐಶ್ವರ್ಯ ಹೊಂದುವರೆಂಬುದಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ಲೇಟೋ, ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯವನಾಗಬೇಕಾದವನು ಯಾರನ್ನೂ ಅನುಕರಿಸಲಾರ. "ಆಲ್ ಪೊಯೆಟಿಕಲ್ ಇಮಿಟೇಶನ್ ಆರ್ ರುಯಿನಸ್ ಟು ದ ಅಂಡರ್‌ಸ್ಟಾಂಡಿಗ್ ಆಫ್ ದ ಹಿಯರರ್ಸ್" ಅವನ ವಾದದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದು ಲೋಕದ ಅನುಕರಣೆ. ಆದರೆ ಲೋಕವೇ ಮೂಲ ಅದರ್ಶವಿಚಾರಗಳ ಅನುಕರಣೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯವು ಮೂಲದ ಅನುಕರಣೆಯ ಅನುಕರಣೆ : ಬಿಂಬದ ಬಿಂಬ. ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಅವಾಸ್ತವ. ಅಲ್ಲದೆ ಕವಿಯು ಅನುಕರಿಸುವಾಗ ತನಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾದದ್ದನ್ನು ಗೊತ್ತೆಂಬಂತೆ, ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯುದ್ಧ ಮಾಡದವನು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿದ್ದವನಂತೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದೊಂದು ಮೋಸಗೊಳಿಸುವ ತಂತ್ರ. ತಾನು ಒಪ್ಪದಿದ್ದ ಕಾವ್ಯದ ವಿರುದ್ಧ ಈ ಮಾತು ಹೇಳಿದರೂ ಪ್ಲೇಟೋಗೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರವಿರಲಿಲ್ಲ.

ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಿನ ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಭ್ರಮಾಜನಕ ಗುಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅದರ ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೂ ಪ್ಲೇಟೋನ ವಿರೋಧವಿದೆ. ಆಶಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ಮಾತಿನ ಅಲಂಕಾರಿಕತೆ ಸೋಗಿನದೆಂದೂ, ಅಪಾಯಕಾರಿಯೆಂದೂ ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೇಳುವ ಧಾಟಿಯ ಆಕರ್ಷಣೆ, ವಿಷಯವನ್ನೂ ಮರೆಸಲು ಶಕ್ತವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿರುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ನೈತಿಕ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗಬಹುದು ಎಂದನು.

ಪ್ಲೇಟೋನ ವಿಚಾರಗಳು ಒಬ್ಬ ವಿಚಾರಮೂಲವಾದಿಯವು. ಅವನು ಮೂಲ ಆದರ್ಶ ರೂಪಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಕಾರಣನಾದ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನ ಚಿಂತನೆಗಳು ತನ್ನ ಸುತ್ತ ಇದ್ದ ಸೃಜನಶೀಲ ಆವರಣದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗದೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿವೆ; ಹಾಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳ ವಿರೋಧ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಯಿತು.

IV ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್

ಪ್ಲೇಟೋನ ಶಿಷ್ಯನೇ ಆದರೂ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಾದಕ್ಕೆ ಎಳೆದು, ಅವನು ಎತ್ತಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ನೀಡಿದವನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್.

ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಮನುಷ್ಯನ ಚಟುವಟಿಕೆ (ಟೆಕ್ನೆ). ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಮೂರು ವಿಧ (a) ಅನ್ವೇಷಣೆ (b) ಕ್ರಿಯೆ (c) ಉತ್ಪಾದನೆ. ಕಲೆ ಮೂರನೆಯ ಬಗೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಉಳಿದ ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಸ್ತುವೂ ಉತ್ಪಾದನೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯು ಉತ್ಪಾದನಾ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾದರೂ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಉತ್ಪಾದನಾ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೂ ಕಲೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು 'ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ

ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ಣವಾದ' ಉತ್ಪಾದನೆ.

ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಉತ್ಪಾದನೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಉತ್ಪಾದನೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಜ್ಞಾನವೂ ಹೌದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಕಲೆ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಸ್ತುವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇವೆರಡನ್ನೂ 'ಕಲೆ' ಎಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ನಿಯಮಗಳ ಅರಿವನ್ನು ಕಲೆಯೆಂದು ಕರೆಯುವ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಬಿದ್ದಿದೆ.

ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವು.

a) ಆತ ಜಗತ್ತು ಸ್ಥಿರವೂ, ಅನವ್ಯಯವೂ ಆಗಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಲಿಲ್ಲ. ಚಲನಶೀಲತೆಯ ಜಗತ್ತಿನ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ವಸ್ತು ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮುಖ್ಯವೇ ಹೊರತು ಉಂಟಾದ ವಸ್ತುವಲ್ಲ ಎಂದನು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಯನ್ನು ಆತ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ವಸ್ತುವೆಂದು ಚರ್ಚಿಸದೇ ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ.

b) ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದ ಅಂಶದ ಹೆಚ್ಚಳವನ್ನು ಹೇಳಿದನು. ಮೆಟಫಿಸಿಕ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಹೀಗಿದೆ. ಆರ್ಟ್ ಅರೈಸಸ್ ವೆನ್ ಫ್ರಮ್ ಮೆನಿ ನೋಶನ್ಸ್ ಗೈನ್ಡ್ ಬೈ ಎಕ್ಸ್ಪೀರಿಯೆನ್ಸ್ ಒನ್ ಯೂನಿವರ್ಸಲ್ ಜಡ್ಜ್ ಮೆಂಟ್ ಅಬೌಟ್ ಎ ಕ್ಲಾಸ್ ಆಫ್ ಅಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ಈಸ್ ಪ್ರೊಡ್ಯೂಸ್ಡ್"

c) ಕಲೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮನೋಭೌತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯೆಂದು ತಿಳಿಸಿದನು.

d) ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ನಿಲುವು ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಎರಡರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಒಂದೇ. ಮನೆಯು ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದರೆ ಅದು ಈಗಿರುವಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ನಿಸರ್ಗದ ಸಹಜ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆ ಅದೂ ತನ್ನ ಸಹಜ ರೂಪವನ್ನೇ ಪಡೆಯುವುದು. ಎಂದರೆ ಕಲೆ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗಗಳೆರಡೂ ಒಂದೇ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ: ಅದೆಂದರೆ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪೂರ್ಣತ್ವಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುವುದು.

ಕಲೆಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವಾಗ ಆನಂದ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಸೋಫಿಸ್ಟರ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಆತ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ. ಈ ಸಂಬಂಧ ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ.

a) ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದುವು : ಅಲ್ಲಿಲ್ಲದೇ ಇರುವುದನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುವಂಥವು.

b) ಅನುಕರಣಶೀಲವಾದುವು : ಅಲ್ಲಿರುವುದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುವುವು. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಎರಡನೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೂ ಸೇರುತ್ತದೆ* ಈ ಕಲೆಗಳು ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ತಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ.

ತಂತ್ರವಾಗಿ ಪಡೆದಿವೆಯೆಂದಲ್ಲ; ಅನುಕರಣೆಯೇ ಅವುಗಳ ಗುರಿ. ಸುಂದರವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ; ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವುದಷ್ಟೇ ಪ್ರಧಾನ; ಅದೇ ಸಾಧ್ಯ. ಕವಿ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರಿಂದ ಆತ ಅನುಕರಣೆಗಾರನಾಗಲಾರನೆಂದು ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. [1460. ಅನು. ಬುಚರ್ ಎಸ್.ಟಿ] ಅನುಕರಣೆ ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದಷ್ಟರಿಂದಲೇ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಆನಂದ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆನಂದದಾಯಕವಲ್ಲದ ಒಂದು ಘಟನೆಯು ಅನುಕರಣೆಗೊಂಡಾಗ ಆನಂದ ನೀಡುವುದು ತನ್ನ ಗುಣದಿಂದಲ್ಲ. ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಆನಂದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅನುಕರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಇವೆರಡೂ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾದಾಗ ಆನಂದವನ್ನು ತರುವುದೆಂದು ಹೇಳಿ ಇವೆರಡು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೇ ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. [ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ಚಾಪ್ಟರ್.4]

ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಉಂಟಾದ ವಸ್ತುವಿನ ಪರಿಭಾವನೆಯಿಂದ ಆನಂದವುಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಮೂಲದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಬಿಂಬವನ್ನೇ ಕಲೆಗಾರ ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ; ಅದು ಸಮಾನವಾಗಿರಬಹುದು. ಇನ್ನೂ ಉತ್ತಮ ವಾಗಿರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ ಕೀಳಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಎಂದರೆ ನಿಜ ಜೀವನದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕವಿ ಅನುಕರಿಸುವಾಗ ಇರುವಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ಅದು ನಿಯಮವಲ್ಲ. ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನುಅವನ ಗುಣಗಳನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಸ್ತಗೊಳಿಸಬಹುದು.' ದ ಪೊಯೆಟ್ ಬಿಯಿಂಗ್ ಆ್ಯನ್ ಇಮಿಟೇಟರ್ ಮಸ್ಟ್ ಆಫ್ ನೆಸೆಸಿಟಿ ಇಮಿಟೇಟ್ ಒನ್ ಅಫ್ ಥ್ರೀ ಆಬ್ಜೆಕ್ಟ್ಸ್ - ಥಿಂಗ್ಸ್ ಆ್ಯಸ್ ದೆ ವರ್ ಆರ್ ಆರ್, ಥಿಂಗ್ಸ್ ಆ್ಯಸ್ ದೆ ಆರ್ ಸೆಡ್ ಆರ್ ಥಾಟ್ ಟು ಬಿ ಆರ್ ಥಿಂಗ್ಸ್ ಆ್ಯಸ್ ದೆ ಆಟ್ ಟು ಬಿ(ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ಚಾಪ್ಟರ್.4]

ಪಾತ್ರಗಳು ಇರುವಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರಣವಾಗಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದು ಕವಿ ಭಾವಿಸುವನೋ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ತಾನು ತನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದುಕೊಂಡೆನೋ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದೆನೆಂದು ಸಾಫೋಕ್ಲಿಸ್ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಗೆ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ನೀಡುವಾಗ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕಲೆ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಾನು ಹೇಳಿದ ಮೊದಲ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕಲೆ ಪೂರಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಉತ್ತಮಪಡಿಸಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಸಾಕ್ರಟೀಸನೂ ಒಪ್ಪಿದ್ದನು[2]

ಅನುಕರಣೆಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಯೋಗ್ಯವಾದುದಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳಲು ಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಕೆಲಸ. ಕಾವ್ಯ ಯುಕ್ತವೂ ಮಹತ್ವವೂ ಆದುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅನುಕರಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದುದನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ

ಚರಿತ್ರೆ ವ್ಯಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಏನಾಗುವುದೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯ; ಏನಾಯಿತೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಏನಾಯಿತೆಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯ ಅಲ್ಲದೆ ಚರಿತ್ರೆಗಿಂತ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ಕಾವ್ಯವು 'ಸಾಧ್ಯಮಾನವಾದರೂ ಸಾಧುವಲ್ಲದ' (ಇಂಪ್ರಾಬಬಲ್ ಪ್ರಾಬಿಬಲಿಟಿ) ಸಂಗತಿಗಳ ಬದಲು 'ಸಾಧ್ಯಮಾನವಾದ ಅಸಾಧ್ಯ' (ಇಂಪಾಸಿಬಲ್ ಪಾಸಿಬಲಿಟಿ) ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ಚಾಪ್ಟರ್-4). ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಚರಿತ್ರೆಗಿಂತ ಕಾವ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ವಿಕವಾದದ್ದು. ಚರಿತ್ರಕಾರನಿಗೂ ಕವಿಗೂ ಛಂದೋಬದ್ಧವಾದ ಬರವಣಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಮಾನವಾದುದು. ಹೆರೋಡೋಟಸನಿಗೂ ಹೋಮರನಿಗೂ ಇದ್ದಂತೆ "ದ ಟ್ರ್ಯೂ ಡಿಫರೆನ್ಸ್ ಈಸ್ ದಟ್ ಒನ್ ಎಲೇಟ್ಸ್ ವಾಟ್ ಹ್ಯಾಸ್ ಹ್ಯಾಪನ್ಡ್ ಅಂಡ್ ಅದರ್ ವಾಟ್ ಮೆ ಹ್ಯಾಪೆನ್. ಪೊಯೆಟ್ರಿ, ದೇಘೋರ್ ಈಸ್ ಎ ಮೋರ್ ಫಿಲಾಸಫಿಕಲ್ ಅಂಡ್ ಎ ಹೈಯರ್ ಥಿಂಗ್ ದೆನ್ ಹಿಸ್ಟರಿ; ಫಾರ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಟ್ರೆಂಡ್ಸ್ ಟು ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಸ್ ದ ಯೂನಿವರ್ಸಲ್. ಹಿಸ್ಟರಿ ದ ಪರ್ಟಿಕುಲರ್(ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್:ಅನು. ಬುಚರ್) ಕವಿಗೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದಾದರೂ ಸಾಧುತ್ವವನ್ನುಳ್ಳ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಸಮರ್ಥನೆಯೂ ಹೌದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಐಂದ್ರಿಯಿಕವಲ್ಲದ ಅಮೂರ್ತವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ಪೌರಾಣಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕವಿ ಅನುಕರಿಸುವುದು ಅಥವಾ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಪ್ರಚಲಿತವೇ ಇತ್ತು. ಈಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಲು ಬೇಕಾದ ಮಾರ್ಗವೊಂದು ದೊರಕಿದಂತಾಯಿತು.

ಅನುಕರಣೆಯು ವಸ್ತುವು, ಘಟನೆಯ ಮೇಲುರಚನೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ತಾರ್ಕಿಕವೂ ಮೇಳನಗುಣವುಳ್ಳದ್ದೂ ಆದ ಅಂತರ್ವಾಹಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತದೆ. ಲಯವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ; ಅನೇಕತೆಯನ್ನು ಐಕ್ಯಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಳಗಾನದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಧ್ವನಿಗುಣವನ್ನುಳ್ಳ ಗಾಯಕರು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಕೇಳುವ ದನಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಯಾರದೂ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇರೆಯದೇ ಅದ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ.

ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವ ಕಲೆಗಳನ್ನೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಮೂರು ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದೆಂದಿದ್ದಾನೆ.

a) ಅನುಕರಣೆಯ ಮಾಧ್ಯಮ
b) ಅನುಕರಣೆಯ ವಸ್ತುಗಳು
c) ಅನುಕರಣೆಯ ವಿಧಾನಗಳು

ಅನುಕರಣೆಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಮೂರು: ಲಯ, ನಾದ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ಬಣ್ಣ, ಶಿಲೆಗಳಂಥ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿದ್ದರೂ ಅವು ಕಾವ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೂರು ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವ ಕಾವ್ಯವು ವಾಸ್ತವವಾದ ಮೂಲವೊಂದನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಾವ್ಯ ಹೀಗೆ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಭಿನ್ನ.

ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೇ ಬಳಸಬೇಕೆಂದೇನೂ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಡಿಥ್ರೈಂಬಿಕ್ ಮತ್ತು ನೋಮಿಕ್ ಕಾವ್ಯ (ಓಡ್‌ನ ಮೂಲ ರೂಪ) ದುರಂತ ಮತ್ತು ಹರ್ಷಾಂತ ನಾಟಕಗಳು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಇಲ್ಲವೇ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತವೆ.

ಅನುಕರಣೆಯ ವಸ್ತು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಒಳ್ಳೆಯವರು ಕೆಟ್ಟವರು ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಇರುವಂತೆಯೇ ಅನುಕರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಉತ್ತಮರಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಹರ್ಷಾಂತ ನಾಟಕಗಳು ಅವರನ್ನು ಕೀಳುಮಾಡಿ ನೋಡುತ್ತವೆ.

ಅನುಕರಣೆಯ ವಿಧಾನಗಳು ನೇರವಾದ ನಿರೂಪಣೆ ಇಲ್ಲವೇ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕೀಯ ಕ್ರಿಯೆಯೆಂದು ಜರುಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಕವಿಯೂ ತಾನೇ ಮಾತನಾಡಲೂಬಹುದು; ತಾನೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರವೆಂದು ಆತ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಸೃಜನಶೀಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯಂತೆ ಕಂಡದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಧನೆ. ನಿಜವಾಗಿ ನಡೆದದ್ದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಆತ ಕೇವಲ ಚರಿತ್ರಕಾರನಾಗಲಾರ. ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಆತ ರಚಿಸುವ ಶಿಲ್ಪ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆ a) ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸಿರುತ್ತದೆ b) ಪರಸ್ಪರ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ನಡುವೆ ಮೇಳನವನ್ನು ತಂದಿರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಂತೆ ತೋರುವ ಘಟನೆಗಳ ನಡುವೆ ಇರಬಹುದಾದ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ. c) ಜತೆಗೆ ಆ ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಜೀವನದ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯಮಾ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಈ ವಿಸ್ತೃತವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಗ್ರೀಕ್ ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಯ ಯುಗದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆ. ಯುರೋಪಿನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಎಡೆಬಿಡದೆ ಮುಂದೆ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ.

ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಕವಿ ಉತ್ತಮ ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಈ ನಿಲುವನ್ನು, ಮುಂದಿನವರು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಕ ಅರಿಯಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದೂ, ಅದರಿಂದ ಆತ ನೀತಿಯು ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿರುವನೆಂದೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಬುಚರ್ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಜಗತ್ತು ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದು, ಒಳ್ಳೆಯದು ಯಾವುದು, ಕೆಟ್ಟದು ಯಾವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಲೆಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಗೆ ಇರುವ ಸ್ವಾಂತತ್ರ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಅನುಕರಣ ಕಲೆಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ವಿವರಿಸಿಕೊಂಡ ಪರಿಕ್ರಮ

ಆತನ ಪ್ರಾಚೀನರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದೊಳಗೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. 'ದೈವಿಕವಾದ ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ವಸ್ಥ' ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಲೆಯಲ್ಲವೆನ್ನುವ ಪ್ರಾಚೀನರ ನಿಲುವನ್ನು ವಿರೊಧಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಜನ್ಮಜಾತವಾದ ಕೊಡುಗೆಯೊಂದು ಕಾರಣವೇ ಹೊರತು ಹುಚ್ಚು ಅಲ್ಲವೆಂದನು. ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳಿರಬಹುದು. ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸುವವರು ಹಾಗೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ನಂಬಿದವರು. ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯವರು ಸೃಜನಶೀಲ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಮೊದಲನೆಯವರು ಹೆಚ್ಚು ಯೋಗ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ನೆಲೆ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಕಾವ್ಯ-ಅದರಲ್ಲೂ ನಾಟಕವು ನೋಟಕನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕೆಥಾಸಿರ್ಸ್ ಎಂದು ಕರೆದನು. ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ "ಇಟ್ ವಿಲ್ ಸಕ್ಸೀಡ್ ಇನ್ ಅರೌಸಿಂಗ್ ಪಿಟಿ ಅಂಡ್ ಫಿಯರ್ ಇನ್ ಸಚ್ ಎ ವೆ ಆ್ಯಸ್ ಟು ಅಕಂಪ್ಲಿಶ್ ಎ ಪರ್ಗೇಶನ್ ಆಫ್ ಸಚ್ ಎಮೊಶನ್"(ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ಚಾಪ್ಟರ್-6) ಪ್ಲೇಟೋ ದುರಂತನಾಟಕಗಳು ಭಾವಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತವೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಲೇ ಹಾಗೆ ಕೆರಳಿಸುವುದರಿಂದಲೇ ಅದು ನೋಟಕರಲ್ಲಿ ಆರೋಗ್ಯಕರವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆಯೆಂದನು. ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಗಳು ನೋಡುವವರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿ ಅವುಗಳಿಂದ ಅವರು ಮುಕ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹೊರಗನ್ನು ಪಡೆದಾಗ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯರೂ ದುರ್ಬಲರೂ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ದುರಂತನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಭಾವಗಳು ಹೊರಬರುವುದು ಕಲಾನುಭವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಆದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಒತ್ತಡದಿಂದ ನೋಟಕರು ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದಂತಾಯಿತು.

ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ (ಭಾವರೇಚನ) ಎಂಬ ಪದ ವೈದ್ಯಕೀಯ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ಹಿಪೋಕ್ರಿಟಿಸನ ವೈದ್ಯಕೀಯ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಅಧಿಕಗೊಂಡು ಅನಾರೋಗ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೊರತೆಗೆದು ಆರೋಗ್ಯಕರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತರುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಈ ತರ್ಕವನ್ನು ದುರಂತನಾಟಕದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಗಳ ಇರುವಿಕೆಯಿಂದ ಮನಸ್ಸು ಕ್ಷೋಭೆಗೆ, ಅಸಮತೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ದುರಂತನಾಟಕ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಯಾವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಒಯ್ಯುವುದೆಂದರೆ ಆಗ ಈ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಭಾವಗಳು ರೇಚನಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಭಾವರೇಚನ'ಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಅರ್ಥ ಪ್ಲೇಟೋನ 'ಪೇಡೋ' ನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಹದಿಂದ ಆತ್ಮವು, ಚೇತನವು ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿ ತನ್ನದೇ

ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಭಾವರೇಚನ. (ಇಟ್ ಕನ್ಸಿಸ್ಟ್ಸ್ ಇನ್ ಸೆಪರೇಟಿಂಗ್ ಸೊ ಫಾರ್ ಆ್ಯಸ್ ಪಾಸಿಬಲ್, ದ ಸೋಲ್ ಫ್ರಮ್ ದ ಬಾಡಿ, ಅಂಡ್ ಇನ್ ಟೀಚಿಂಗ್ ದ ಸೋಲ್ ದ ಹ್ಯಾಬಿಟ್ ಆಫ್ ಕಲೆಕ್ಟಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಬ್ರಿಂಗಿಂಗ್ ಇಟ್ಸೆಲ್ಫ್ ಟುಗೆದರ್, ಫ್ರಮ್ ಆಲ್ ಪಾರ್ಟ್ಸ್ ಆಫ್ ದ ಬಾಡಿ ಅಂಡ್ ಇನ್ ಲಿವಿಂಗ್, ಸೊ ಪಾರ್ ಆ್ಯಸ್ ಇಟ್ ಕ್ಯನ್, ಬೋತ್ ನೌ ಅಂಡ್ ಹಿಯರ್ ಆಫ್ಟರ್, ಅಲೋನ್ ಬೈ ಇಟ್‌ಸೆಲ್ಫ್, ಫ್ರೀಡ್ ಫ್ರಮ್ ದ ಬಾಡಿ ಆ್ಯಸ್ ಫ್ರಮ್ ಫೆಟ್ಟೆರ್ಸ್)ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಭಿನೀತಗೊಳಿಸುವುದಷ್ಟೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಾಯಕ ಚರಿತವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಕವಿಯು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿರುತ್ತಾನೆಂದು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದ್ದನು. ಈಗ ನೋಟಕನಿಗೆ ಆಗುವ ಅನುಭವ ನಾಯಕ ಚರಿತದ ಪರಿಚಯವಲ್ಲ; ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಚಿತ್ರ, ಆ ಮೂಲಕವೇ ಇವನ ಭಾವಗಳು ರೇಚನಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಎರಡೂ ನಿಲುವುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಯೋಜನವೇನು? ಹೀಗೆಂದಾಗ ಕಲೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದರ ಪ್ರಯೋಜನ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಸ್ವಾದನೆಯ ಪ್ರಯೋಜನ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅನುಕರಣೆಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಕಲೆಯ ಗುರಿಯೂ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಬೇರೊಂದು ಉದ್ದೇಶವಾಗಲೀ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಕಲೆಯ ಅಸ್ವಾದನೆಯಿಂದ ಆಗುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಹಲವು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತನ್ನ ಪ್ರಾಚೀನರು ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿದನು. ಆನಂದವೂ ಕಲೆಯ ಗುರಿ; ಭಾವರೇಚನವಂತೂ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಉದ್ದೇಶ. ಕಲೆಯು ಅನುಭವಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹೃದ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದನು. (ದ ಏಮ್ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಈಸ್ ಟು ಮೇಕ್ ಥಿಂಗ್ಸ್ ಮೋರ್ ಮೂವಿಂಗ್) ವಿರಾಮ ಕಾಲದ ಸದುಪಯೋಗ ಕಲೆಗಳ ಪರಿಭಾವನೆಯ ಮೂಲಕ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಇನ್ನೊಂದು ನಿಲುವು (ಇಟ್ ಈಸ್ ಯೂಸ್‌ಫುಲ್ ಆ್ಯಸ್ ಎ ಪಾಸ್ಟ್-ಟೈಮ್ ಇನ್ ಲೀಜರ್) ಗ್ರೀಕರು ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಆಸ್ವಾದನೆ ಬದುಕಿನ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ 'ತಪಸ್ಸಿ' [*ಥಿಯೆರಿಯ=ಕಂಟೆಂಪ್ಲೇಶನ್]ಗೆ ಸೇರಿದ್ದೆಂದರು. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅದು ಎಲ್ಲರ ಬದುಕಿನ ಅಂಗವೆಂದನು.

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆಯೆಂದೂ ಹೇಳಿದನು. ಅದು ನಿಸರ್ಗದ ನಿಯಮಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದುದು. ಅವನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದರದೇ ಆದ ಸತ್ಯವಿರುವುದೆಂದು ತಿಳಿದಂತಿದೆ. ಅವನ ವಾದ ಹೀಗಿದೆ "ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೇ ಘಟಿಸಬಹುದಾದ ದೋಷಗಳು ಎರಡು ಬಗೆಯವು. ಕೆಲವು ದೋಷಗಳು ಸಾರರೂಪಿಗಳು (ವಿಚ್ ಟಚ್ ಇಟ್ಸ್ ಎಸೆನ್ಸ್)ಉಳಿದವು ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳು. ಏನನ್ನೋ ಅನುಕರಿಸಲು ಹೊರಟು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಅನುಕರಿಸಲಾಗದೇ ಹೋದರೆ ಆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾರರೂಪಿ ದೋಷವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ

ಸೋಲು ತಪ್ಪಾದ ಆಯ್ಕೆಯಿಂದ ಆದುದಾಗಿದ್ದರೆ, ಎಂದರೆ ತನ್ನ ಒಂದು ಪಕ್ಕದ ಎರಡೂ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಸಾರಿಗೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹಾಕಿದ ಕುದುರೆಯೊಂದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಅಥವಾ ವೈದ್ಯಕೀಯ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದೆ ತಪ್ಪು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಸಾರರೂಪಿ ದೋಷವಲ್ಲ; ಆಕಸ್ಮಿಕ ಮಾತ್ರ. ಮೊದಲ ಬಗೆಯ ತಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದನ್ನು ಕವಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರೂ ಅದು ಅವನ ಲೋಕದ ಸೃಷ್ಟಿ. ಅವನ ಕಾವ್ಯದ ಒಟ್ಟಾರೆ ರಚನೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅದು ಸಮರ್ಥನೀಯವೆ." (ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್: ಅನು. ಬುಚರ್)ಕಾವ್ಯದ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ನಿಯಮಗಳಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಮುಂದುವರಿದು ತರ್ಕದಿಂದ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ವಾಕ್ಯಗಳು ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸುಳ್ಳು ಇಲ್ಲವೇ ನಿಜ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಮಾತಿಗೆ ಈ ನಿಯಮ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿರುವ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ನಿಜವೆಂದಾಗಲಿ, ಸುಳ್ಳೆಂದಾಗಲಿ, ಸಾಧಿಸಲು ಹೊರಡುವುದೇ ಇಲ್ಲವೆಂದನು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ವಿರುದ್ಧ ಮಾಡಬಹುದಾದ ದೋಷಾರೋಪಗಳು ಮೂರು ಬಗೆಯವು.

1) ತರ್ಕವಿರುದ್ಧ – ಅಸಾಧ್ಯವರ್ಣನೆ, ವಿರೋಧ, ತರ್ಕರಹಿತ ಹೀಗೆ ಮೂರು ಬಗೆ
2) ನೀತಿ ವಿರುದ್ಧ
3) ಕಲಾನಿಯಮ ವಿರುದ್ಧ

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತರ್ಕದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಬಹುದಾದ ದೋಷಗಳು ಸಾಪೇಕ್ಷವೆಂದನು. ಈ ದೋಷ ಘಟಿಸಬಾರದು. ಆದರೆ ಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಲೇಬೇಕಾದುದಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ದೋಷತ್ವ ತಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಈ ಬಗೆಯ ದೋಷಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಬೇಕೆಂದನು.

ಕಾವ್ಯವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೆಂದು ಹೇಳಿದನು, ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ನಿಜ.

1) ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ವ್ಯಷ್ಟಿಯದಲ್ಲ; ಸಮಷ್ಟಿಯದು.
2) ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಗ್ರಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯವು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚರಿತವಾಗದೇ ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗುವುದು. ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಅಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ಅರಿವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೂ ಇತ್ತು. ಆತ ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಸೂಕ್ತತೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿರಲಿಲ್ಲ.

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಯಾವ ನಂಟನ್ನೂ ನೇರವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣ ಹೇಳುತ್ತಾ ಮಗುವಾಗಿರುವಾಗಿನಿಂದಲೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ 'ಮೇಳನ ಮತ್ತು ಲಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆ' ಇರುತ್ತದೆಯೆಂದನು. ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯನ್ನು ಮುಂದಿನವರು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ 1) ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು

ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದೂ, 2) ಅನುಕರಣಶೀಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆಂದೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದನೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದರೂ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಸೌಷ್ಠವತೆ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವು ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗಬೇಕೆಂದನು. ಜತೆಗೆ 'ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಿಕೆ' ಕೂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಗುಣ. ಈ ಗುಣವು ಐಕ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಪ್ರೇರಿತ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯು ಒಂದು ಐಕ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಪಡದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮೇಳನವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ ಅವನ ಮಾತನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕಾವ್ಯದ ರೂಪ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ನೀಡಿದನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಆರು ಅಂಗಗಳನ್ನು ಅವನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದುಂಟು. ವಸ್ತು(ಪ್ಲಾಟ್), ಪಾತ್ರ(ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್), ಭಾಷೆ(ಡಿಕ್ಷನ್), ಚಿಂತನೆ(ಥಾಟ್), ದೃಶ್ಯಾವಳಿ(ಸ್ಪೆಕ್ಟೆಕಲ್) ಮತ್ತು ಹಾಡು(ಸಾಂಗ್). ಈ ಆರರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ರೂಪದ ಹಂತದವು. ಕೆಲವು ಆಶಯದ ಹಂತದವು. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಪ್ರಮುಖವಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ನಿಲುವೆನ್ನಬಹುದು.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಎಷ್ಟೋ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನವರಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನಾದರೂ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಯ ಯುಗದ ಹಲವು ಕಾವ್ಯ ಚಿಂತಕರು 1) ತಮ್ಮ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ 2) ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವೂ, ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಹೋಗದ ವಿಧಾನದಿಂದ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇವನೊಂದಿಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಯುಗವೂ ಕೊನೆಯಾಯಿತು.

[ಮುಖ್ಯ ಆಕರ: ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ಏಸ್ತೆಟಿಕ್ಸ್ ಸಂ.1 ಡಬ್ಲ್ಯು. ಟಾಟರ್‌ಕೈವಿಜ್; ಮೌಟನ್)

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1 ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಪ್ಲೇಟೋನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ವಾಕ್ಯ ಹೀಗಿದೆ. "ಸಪೋಸ್ ಎ ಪೈಂಟರ್ ಹ್ಯಾಸ್ ಡ್ರಾನ್ ಆ್ಯನ್ ಐಡಿಯಲಿ ಬ್ಯೂಟಿಫುಲ್ ಫಿಗರ್ ಕಂಪ್ಲೀಟ್ ಟು ದ ಲಾಸ್ಟ್ ಟಚ್, ವುಡ್ ಯು ಥಿಂಕ್ ಎನಿ ವರ್ಸ್ ಆಫ್ ಹಿಮ್, ಇಫ್ ಹಿ ಕುಡ್ ನಾಟ್ ಶೊ ದಟ್ ಪರ್ಸನ್ ಆ್ಯಸ್ ಬ್ಯೂತಿಫುಲಿ ಆ್ಯಸ್ ದಟ್ ಕುಡ್ ಎಗ್ಸಿಸ್ಟ್"(ರಿಪಬ್ಲಿಕ್288, ಅನು.ಫೌಲರ್. ಎಚ್.ಎನ್) ಇಲ್ಲಿ ಮೂಲರೂಪ ಇರದಿದ್ದರೂ ತನಗೆ ತಾನೇ ಸುಂದರವಾದದ್ದೊಂದು ಪ್ಲೇಟೊ ಒಪ್ಪುವಂತಿದೆ. 'ಕಲಾಸತ್ಯ'ಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಇರಬೇಕಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ಲೇಟೋನಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನಿಲುವುಗಳಿದ್ದರೂ ಈ ಮಾತು ಮಾತ್ರ ಅವನಲ್ಲೇ ಇದ್ದ

ತಾಕಲಾಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಎರಡು ಸೂಚನೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ.

(ಚ) ಅವನ ಕಲಾಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ನುಂಗಿಹಾಕಿತು.

(ಛ) ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಯು ತಾನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಆತ ಗಮನಿಸುತ್ತಿದ್ದನು.

2 ದ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಐದರ್, ಆನ್ ದ ಬೇಸಿಸ್ ಆಫ್ ನೇಚರ್, ಕ್ಯಾರಿ ಥಿಂಗ್ಸ್ ಫರ್ದರ್ ದೆನ್ ನೇಚರ್ ಕೆನ್, ಆರ್ ದೆ ಇಮಿಟೇಟ್ ನೇಚರ್(ಫಿಸಿಕ್ಸ್199)

* ಆರ್ಟ್ಸ್ ಮೆ ಬಿ ಮೋರ್ ಬ್ಯೂಟಿಫುಲ್ ದೆನ್ ನೇಚರ್ ಇಫ್ ಇಟ್ ಬ್ರಿಂಗ್ಸ್ ಟುಗೆದರ್ ಹರ್ ಸ್ಕ್ಯಾಟ್ ರೆಡ್ ಚಾರ್ಮ್ಸ್(ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ಚಾಪ್ಟರ್.25)

* ನಾದವೆಂಬ ಪದ ಮೆಲೊಡಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬುಚರ್ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಮೆಲೊಡಿಯ ಬದಲು ಹರ್ಮೋನಿ ಇದೆ.

* ವ್ಯಾಪಾರ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಬಯಕೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವುದು.

ಕಾವ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು

ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಲು ಅಸಾಧ್ಯ. ಕೆಲವು ಪ್ರವೇಶಾತ್ಮಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವೆ. ಕಾವ್ಯ, ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಸಂಸ್ಥೆಯಂತೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಭಾಗವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಸಮಸ್ಯೆ. ಕಾರಣ ಕಾವ್ಯದ ದೀರ್ಘವಾದ ಮತ್ತು ವಿಶಾಲವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಸಂಸ್ಥೆಯಂತಾದ್ದರಿಂದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಎಂದರೆ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳೋ ಅಥವಾ ಕವಿತೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎನ್ನಿಸುವ ಅಂಶಗಳೋ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುತ್ತೆ; ಉದಾಹರಣೆ: ಬೆಳಕು ಬಿಳಿಯಾದರೂ ಅದು ಹಲವು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವುದು ಎಂದರೆ, ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೋ ಅಥವಾ ಅದರ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ವೈವಿಧ್ಯ, ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತೇವೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ.

ಇಲ್ಲಿ, ಬರೀ ಮೇಲುನೋಟದ ಪ್ರವೇಶಾತ್ಮಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ನನ್ನನ್ನು ನಾನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವೆ. ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಕವಿತೆ ಎಂದರೆ ನಮಗೆದುರಾಗುವ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಹಾಗೆಂದರೇನು?

ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ತೋರಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸ, ಗಾತ್ರ, ಛಂದೋಬದ್ಧತೆಗಳು ಅಂತಹ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಅದರ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಮತ್ತು ಲಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಆ ರಚನೆಯನ್ನು ಕವಿತೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇವು ಯಾವುವೂ ಕವಿತೆಯ ಅಂತಸ್ಥಗುಣಗಳಲ್ಲ.

ಹಾಗಾದರೆ ಕವಿತೆಯ ಯಥಾರ್ಥವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸೋಣ, ಯಾವ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಕವಿತೆ ಓದುಗರನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ, ಇದರ ಸಾರ ಯಾವುದು ಮತ್ತು ಉಳಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಇದು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನ ಎಂದು ತಿಳಿಯೋಣ.

ಮೂಲತಃ ಕವಿತೆ ಒಂದು ರಚನೆ, ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಅದು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಪರಿಕರ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಭಾಷೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ರಚನೆ ಹಲವಾರು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತದೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಏಕಮುಖ ರಚನೆ ಹಾಗೂ

ವೃತ್ತೀಯ ರಚನೆ, ಈ ಎರಡೂ ಬಗೆಯದ್ದಲ್ಲ ಕವಿತೆ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕವಿತೆ ಮೂಲತಃ ರಚನೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬಳಸಿರುವ ಪರಿಕರ ಭಾಷೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡೂ, ಅದು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಇದನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರವಚನಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಇದು ನಾಲ್ಕು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಹೇಳುವ ಕವಿಗೂ, ಕೇಳುಗರಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ, ಹೇಳುವ ವಿಚಾರ, ಪರಿಸರ ಹಾಗೂ ಕಾಲದೇಶಗಳು, ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಗೂ ಕೇಳುಗರಿಗೂ ಕವಿತೆಯಿಂದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧವೇರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಬರೀ ಬೌದ್ಧಿಕವಲ್ಲ. ಅನುಭವದ, ಐಂದ್ರಿಕ, ಮಾನಸಿಕ ಯಾವುದು ಬೇಕಾದರೂ ಆಗಬಹುದು. ಕವಿಯು ತಮ್ಮ ಯಾವ ಅನುಭವವನ್ನು ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಿಸುವುದರಲ್ಲಿ, ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತಾರೋ ಅವರು ನಿಜವಾದ ಕವಿ.

ಕವಿತೆ ಕೂಡಾ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾದ ಕಾರಣ, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊರ ಪರಿಸರ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲೇ ಪರಿಸರ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಕವಿತೆಯನ್ನು ನಾವು ಹತ್ತನೇ ಸಾಲಿನಿಂದ ಓದಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ಅಂದರೆ ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಈ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗುವುದಕ್ಕೂ ಬಹಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಕವಿ ಅನುಭವವನ್ನು ಮತ್ತೆ ನಿರ್ಮಿಸುವಾಗ, ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಎರಡನ್ನೂ ಬೆರೆಸಿ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಕಾಲದೇಶ ಇವುಗಳ ಬದ್ಧತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಕುವೆಂಪುರವರ ಕವನಗಳನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಓದುತ್ತೇವೆ. ಕಾರಣ ಅದರ ಪರಿಣಾಮದ ಕವಿತೆಗೆ ಪರಿಸರ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಅದು ಕಾಲದೇಶ ಇವುಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತ.

ಅನುಭವ, ಕಾಲ, ದೇಶಮಾನಗಳ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಒಡೆಯುವುದರಿಂದ ಇಂದಿಗೂ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಓದಲು ಸಾಧ್ಯ. ಯಾವುದು ಈ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಒಡೆಯಲು ಅಸಾಧ್ಯವೋ ಅದು ಕವಿತೆಯಾಗಲು ಅಸಮರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಂದು ಕೊಡುವಂತೆ ಇರಬೇಕು. ಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಅದು ಆಗಿಹೋದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ; ಆಗುತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿ; ಕವಿತೆಯು ಅದನ್ನು ಓದುವಾಗ ಆಗುತ್ತದೆ, ಇದು ಅನುಭವದ ಮರುಸೃಷ್ಟಿ. ಈ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಮಗ್ರಿ ಮಾತ್ರ ಕವಿತೆ, ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಕವಿತೆಯು ನಮಗೆ ಒದಗಿಸುವುದು ಬರೀ ಚೋದಕವನ್ನು ಮಾತ್ರ

ಕವಿತೆಗೆ ಪರ್ಯಾಯ ಇಲ್ಲ. ಅದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕು. ಕವಿತೆಗೆ ಅರ್ಥವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಏನೂ ಇಲ್ಲ, ಇದು ಸಜಾಗರೂಕತೆಯ ಸ್ಥಿತಿ. ಇದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಬೇಕು. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಅದರೊಳಗೂ ಹೊರಗೂ ಇರುವ ಹಾಗೆ ಕವಿತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡದೇ

ಹೋದರೆ ಕಾಲಾನುಕಾಲಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದರೆ ಕವಿತೆ ಮಿಡಿದು ತುಡಿಯುವುದು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಇದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಇತರ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಕವಿತೆ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಯೋಚಿಸಿದಾಗ, ಮೂಲತಃ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಸಿಕೊಂಡು ಯೋಚಿಸಿದಾಗ, ಇವೆಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿವೆ. ವರ್ಣ, ಮನನಶೀಲ ಘನವಸ್ತು, ನಾದ, ಲಯ ಮತ್ತು ಆಂಗಿಕ ಇವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕವಿತೆ ಇದೆಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಹೊರತಾದದ್ದು, ಹಾಗೇ ಕವಿತೆಗೆ ಭಾಷೆ ಮಾಧ್ಯಮ. ಇತರೆ ಕಲೆಗಳು ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಕವಿತೆಯು ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸುವುದಕ್ಕೂ ಮೂಲತಃ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬರುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಭಾಷೆಗೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲೇ ಬೇಕು, ಹಾಗೇ ಕವಿತೆ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಲ್ಲ, ಇದನ್ನು ಮೀರಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದ ಗ್ರಹಿಸುವಿಕೆ ಹಾಗೂ ಬಿಡುವಿಕೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಗತಿ (ತರ್ಕ) ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ, ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ವ್ಯರ್ಥ. ಕವಿತೆಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕವಿತೆಯೂ ಹೊಸದೂ ಹೌದು, ಹಳೆಯದೂ ಹೌದು.

ದೇಸೀ ಓದು

ದೇಸೀ ಓದು ಎಂದರೇನು?

ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಪದಗಳನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳೆಂಬಂತೆ ಬಳಸಲು ತೊಡಗಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆಧುನಿಕಪೂರ್ವದ ಕೃತಿಗಳ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಮಾತುಗಳು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿ ನುಸುಳಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯ ಆಯ್ಕೆ, ಛಂದಸ್ಸಿನ ಬಳಕೆ, ವಸ್ತುನಿರ್ವಹಣೆ, ಕಾವ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಮಾರ್ಗೀಯತೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ದೇಸೀಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ವಿಮರ್ಶಕರು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಮಯತೆ ಮಾರ್ಗವಾದರೆ ಕನ್ನಡಪರತೆ ದೇಸಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ವರ್ಣವೃತ್ತಗಳು ಮಾರ್ಗವಾದರೆ ಅಂಶೀಬಂಧಗಳು ದೇಸೀಯಾಗುತ್ತವೆ. ಬಂಧಸಂವೃತತೆ ಮಾರ್ಗವಾದರೆ ಬಂಧವಿವೃತತೆ ದೇಸಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ ದೇಸಿಗಳ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ದೇಸಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಎಂದರೇನು? ಕವಿಗಳು ತಮಗೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಸಾಮಗ್ರಿಯಲ್ಲಿ ದೇಸೀ ನೆಲೆಗೆ ಸೇರಿದುದನ್ನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗ ನೆಲೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿದರೂ ಅದನ್ನು ದೇಸೀಯತೆಗೆ ಹೇಗೆ ಒಗ್ಗಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಎಂದಾಯ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪಂಪನಲ್ಲಿ ದೇಸಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅವನ ಭಾಷಾಬಳಕೆಯನ್ನು, ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ದೇಶ್ಯತೆಯನ್ನು, ಅಕ್ಷರ ಛಂಧೋಬಂಧಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಓಟಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹೊಂದಿಸಿರುವುದನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ದೇಸಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಕೃತಿಯ ಹುಟ್ಟಿನ ಸಂದರ್ಭದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಗೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಒಂದು ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿ ದೇಸಿಯನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಸಿ ಒಂದು ಆಯ್ಕೆಯಾದರೂ ಅದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಅವರು ದೇಸಿಯ ಮಂಡನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ.

ಇಷ್ಟಾದರೂ ದೇಸಿ ಎಂಬುದು ಮಾರ್ಗ ಸಾಪೇಕ್ಷಿಯಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ದೇಸಿಯೊಂದೇ ತಂತಾನೇ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಮಾರ್ಗದೊಡನೆ, ಮಾರ್ಗೀಯ ಪರಿಕರಗಳೊಡನೆ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವೈರುಧ್ಯ

ಪೂರಕತೆ ಮುಂತಾದ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದಾಗಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಮಾರ್ಗದೊಡನೆ ಇರಿಸಿಯೇ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಬೇರೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ದೇಸಿಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ ಬಳಸುವ ಮಾನದಂಡಗಳು ಯಾವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದವು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಎರಡು ಪಕ್ಷಗಳಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವೈಶ್ವಿಕ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಪಕ್ಷವೊಂದು. ಇಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು, ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಕಾಲದೇಶಾತೀತ ಎಂಬಂತೆ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಅನ್ಯದೇಶಕಾಲಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಸಮಾನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೂ ಬಳಸಬಹುದು ಎಂದು ವಾದ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ವೈದ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ರೂಪಿಸಿದ ಔಷಧ ಪದ್ಧತಿಯ ಹಾಗೆ. ರೋಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಯಾವ ಕಾಲದೇಶಗಳಿಗಾದರೂ ಬಳಸಬಲ್ಲ ಔಷಧಿಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆಯಷ್ಟೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬಹುದೆಂದು ಈ ವೈಶ್ವಿಕವಾದಿಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವಸಾಹತು ಅನುಭವಗಳೆಂದರೇನು, ಅವು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಮೈದಳೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅದರ ಅನ್ವಯಕ್ರಮ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಭಿನ್ನ ಕಾಲದೇಶಗಳು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪಕ್ಷವಿದೆ. ಅದರಂತೆ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅದೇ ಕೃತಿಯೊಳಗಿನಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಆ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ವಾದ ಮಂಡಿಸುವವರನ್ನು ದೇಸೀವಾದಿಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಈ ದೇಸೀವಾದಿಗಳು ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಗುರಿಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ವೈಶ್ವಿಕವಾದಿಗಳ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಮತ್ತು ಆ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಪಡೆದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ದೇಸೀವಾದಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಾರ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತರಾಗಿದ್ದಾರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ದೇಸೀವಾದಿಗಳ ಒಂದು ಪರಂಪರಯೇ ಇದ್ದು ಅವರೆಲ್ಲರ ಒಟ್ಟು ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಗಮನಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲಸ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

ನನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ದೇಸೀವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರೆಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅದರ ಲಕ್ಷಣ ನಿರ್ವಚನ ಮಾಡಲು ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ಭಕ್ತಕವಿಗಳು ಎಂದು ವಿಭಜಿಸಿದ್ದು, ಕೃತಿಗಳಿಗಾಗಿ ಆಗಿಹೋದ ಸಮಕಾಲೀನ ಅಥವಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಕನ್ನಡ

ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದು, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ನಾಗಚಂದ್ರರನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸೂಕ್ತ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಟ್ಟದ್ದು- ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಮಾರುಹೋಗಿದ್ದ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಹುದುಗಿದ್ದ' ದುರಂತ ನಾಯಕರನ್ನು ಅಗೆದು ತೆಗೆಯುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರಷ್ಟೆ. ಪ್ರತಿನಾಯಕರನ್ನು ದುರಂತನಾಯಕರೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ರೀತಿಯೊಂದು ಆಗ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಉತ್ಖನನವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿದವರೆಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ರನ್ನನ ಗದಾಯುದ್ಧ ಕೃತಿಯ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ ಅವರು ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ; ಪ್ರತಿವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ರನ್ನ ಕವಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಗ್ರಂಥದ ಅವರ ಲೇಖನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ತರ್ಕ ದೇಸೀವಾದದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದೆ.

ದೇಸೀವಾದಿಗಳು ಎದುರಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ಸವಾಲೊಂದಿದೆ. ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಪರಂಪರೆಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ದೊರೆತ ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದಲೇ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಾದರೆ ಅನ್ಯಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುವುದಾಗಲೀ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದಾಗಲೀ ನಾವು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವಲ್ಲ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಇನ್ನು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲವೆಂದು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ದೇಸೀವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದು ತಿಳಿಯಲು ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಸೇರಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಆ ಭಾಷೆಯ ಪರಂಪರೆಯು ನಮ್ಮದಲ್ಲ. ಈ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಲುಕಿದರೆ ನಾವು ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನೋ ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನನ್ನೋ ಹೇಗೆ ಓದುವುದು? ಅಥವಾ ಸುಮ್ಮನೆ ಓದಬೇಕು, ಆ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಇರಿಸಿ ನೋಡುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ತೊಡಗಬಾರದೆಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯ್ತು.

ಆದರೆ ಇದು ಅತಿರೇಕದ ನಿಲುವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಭಾಷೆಯ ಕೃತಿಯೇ ಆದರೂ ಅದನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಮ್ಮ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ದೇಸೀವಾದಿಗಳು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೇಘದೂತವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ 'ಅನುವಾದಿಸುವಾಗ' ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅನುಸರಿಸಿದ ವಿಧಾನ ಇದೇ ತಾನೇ? ಆ ಕೃತಿಯ ಮೊದಲ ಸಾಲನ್ನು, ಆಷಾಢಸ್ಯ ಪ್ರಥಮ ದಿವಸೇ (ಅಥವಾ ಪ್ರಶಮ) ಎಂಬ ಸಾಲನ್ನು 'ಕಾರಹುಣ್ಣಿಮೆಯ ಮಾರನೆಯ' ದಿನ ಎಂದು ಬದಲಿಸಿ ಬರೆದ ಕೂಡಲೇ ಈ ದೇಸೀ ಅಳವಡಿಕೆ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಲಾಗಾಯ್ತಿನಿಂದಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಈ ಅಳವಡಿಕೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದೆ ದೇಸೀ ನೆಲೆಗಳೇ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಸೃಜನಶೀಲ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದೋ ಅದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಇರಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುವುದು. ಆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗುವುದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಮಾಡಿದ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ದೇಸೀವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಕೆಲವು ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು, ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕ

ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲುದೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಪಂಪ ತನ್ನ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಆಕರಗಳನ್ನೇ ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಆತ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತಗೊಳಿಸುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ಜವಾಬುದಾರಿಯನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಸಂವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯದ ಕಟ್ಟೋಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತಿವೆ. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಂವಾದದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ದೇಸೀವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಈ ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ದತ್ತವಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಓದು ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು. ಈಗ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಓದು ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದು ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಓದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಾಚ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಓದುಗರು ಕೃತಿಯನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿ ಓದಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಾವು ಮಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರಿಯುವ ಬೇರೆಬೇರೆ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಇದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ತಾನೇ?

ದೇಸೀ ಓದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿವೆ. ಇದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೇ ಹೊರತು ಒಂದು ಮಾರ್ಗವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಉಳಿದ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಈ ಓದಿನಲ್ಲೂ ಬಳಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರಚನವಾದಿಗಳು, ಸಂಕಥನವಾದಿಗಳು, ರಚನಾನಿಷ್ಠವಾದಿಗಳು ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಬಳಸುವ ಪರಿಕರಗಳು ಇಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ದೇಸೀವಾದಿ ಓದು ಎಂಬುದು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಮರ್ಶಾ ವಿಧಾನ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ವಿಮರ್ಶಾದೃಷ್ಟಿ ಎನ್ನುವುದೇ ಸರಿ.

ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಹಲವು ಬಗೆಯ ಓದುಗಳು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ನಂಬುವ ಕಾಲವಿದು. ಒಂದು ಓದು ಇನ್ನೊಂದು ಓದಿಗೆ ವಿರೋಧಿಯೆಂದು ಈಗ ತಿಳಿಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ವಿಮರ್ಶಕರು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅವರ ಕೃತಿಯೋದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ವಿಮರ್ಶಕರ ನಡುವೆ ಸಂವಾದ ನಡೆಯುವುದು ಹೇಗೆ? ಈಗ ಚರ್ಚೆಯ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ದಿಕ್ಕುಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ವಿಮರ್ಶಕರು ಯಾವ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಿಂತ ಆ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಒತ್ತಡಗಳು ಯಾವುವು ಎಂಬುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಕಡೆಗೆ ಈಗ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಆ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಒತ್ತಡಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆಂದು ತಿಳಿದು ಅಲ್ಲಿ ಶೋಧವನ್ನು ನಡೆಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಓದುಗಳು

ಇವೆ ಎಂದೂ, ಕೃತಿಗೆ ಆ ಓದುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಾಧ್ಯವೆಂದೂ ತಿಳಿಯುವುದು ನಮ್ಮ ಬಹುತ್ವ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಓದುಗಳನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವಾಗ ಅವುಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಯ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನು ಮಾಡಿರುತ್ತೇವೆ. ಕೆಲವು ಓದುಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯದ ಆಯ್ಕೆಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ನಿರುಪಯುಕ್ತವಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ರಾಜಕೀಯದ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆಂದು ಈಗ ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಓದುಗಳು ಹಲವು ಇವೆ ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ವಿವರಣೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದರ ಜತೆಗೆ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಿ ನಿರಾಕರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ನಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ದೇಸೀವಾದ ಅಥವಾ ದೇಸೀ ಚಿಂತನೆಗಳ ಪರವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪುನರುತ್ಥಾನದ, ಮೂಲಭೂತವಾದದ ಸೂಚನೆಗಳಿರುವ ನೆಲೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ನಿಲುವುಗಳೂ ಆಗಾಗ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಟೀಕೆ ಸರಿಯೋ ತಪ್ಪೋ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ತೀರ್ಮಾನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಿಧಾನ ಬಾಹುಳ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಚುನಾವಣೆಯಲ್ಲಿರುವ ವಿವಿಧ ಅಭ್ಯರ್ಥಿಗಳ ಹಾಗೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಭುತ್ವ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ದೇಸೀವಾದಕ್ಕೆ ಸಿಗುವ ಒತ್ತಾಸೆಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ದೇಸೀ ಓದಿನ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ

ಕುಸುಮ ಬಾಲೆಯಾಗಲೀ, ಕಿರಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಗಳು ಆಗಲೀ ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಯಾವ ತುರ್ತುಗಳಿಂದ ಈ ಕೃತಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿವೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಯಾವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಈ ಕೃತಿಗಳು ಪೂರೈಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಕುಸುಮಬಾಲೆಯನ್ನು ಓದಿದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಮೊದಲು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಅದರ ಭಾಷೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಸರಳವಾಗಿ ಇದು ಕನ್ನಡದ ಒಂದು ಉಪಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ನಿರೂಪಣೆ, ಕಥನ, ವರ್ಣನೆ ಈ ಮೂರೂ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ ಉಪಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಟೀಕಿಸಲೂ ಬಹುದು. ಅಂಥ ಟೀಕೆಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಆ ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಆ ಕೃತಿ ಕೇವಲ ಉಪಭಾಷೆಯೊಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಳಸುತ್ತಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮವೊಂದನ್ನು ಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಡಲು ಕೃತಿ ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಈ ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲದ ಹಂಗು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ನಿನ್ನೆ, ಇಂದು ಮತ್ತು ನಾಳೆಗಳನ್ನು ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥನಕ್ಕೆ ಹಲವು ಕೇಂದ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಓದುಗರ ಬೇಕುಗಳು, ಅವರ ಆಯ್ಕೆಗಳು ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಕೇಂದ್ರದ ಮೂಲಕ ಒಳಹೋಗಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ನಡುಗನ್ನಡದ ಕೃತಿಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಮೌಖಿಕ ರಚನೆಗಳಲ್ಲೂ ಇದಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಗಳಿವೆ. ತಿಳಿಯ ಹೇಳುವೆ ಕೃಷ್ಣಕಥೆಯನು ಎಂದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನು

ಹೇಳಿಕೊಂಡರೂ ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾ ಮಂಜರಿಗೆ ಹಲವು ಕೇಂದ್ರಗಳಿವೆ. ಕಥೆಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆರಂಭ, ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕೊನೆಗಳಿದ್ದರೂ ಓದುಗರಿಗೆ ಅವು ಯಾವ ಒತ್ತಾಯವನ್ನೂ ಹೇರುವುದಿಲ್ಲ, ಯಾವ ಹಂತದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಒಳ ಹೋಗಿ ಹೊರ ಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಥನವನ್ನು ಕೃಷ್ಣಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿಯೇ ನೋಡುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇಲ್ಲ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಬಗೆಗೆ ಹರಿಹರನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮುಂದಿನ ಎಷ್ಟೋ ಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾದರಿಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಹರಿಹರ ತನಗೆ ಹಿರಿಯ ಸಮಕಾಲೀರಾದವರ ಕಥನವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗಲೂ ಅವರನ್ನು ಕೈಲಾಸದಿಂದ ಬಂದ ಗಣಗಳೆಂದು ಹೇಳಿ ಮರಳಿ ಕಥನದ ಕೊನೆಗೆ ಅವರನ್ನು ಗಣಗಳ ನೆಲೆಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಆವರಣದ ಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರುವುದು ದೇಸೀಕಥನಗಳ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಕುಸುಮಬಾಲೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಉತ್ತರ ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಅದರ ಕೊನೆಯೂ ಎಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದು ಖಚಿತವಲ್ಲ. ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಈ ಕೃತಿ ಮೀರುತ್ತದೆ. ಕಥೆಗೆ ವರ್ತಮಾನದ ಸೆಳೆತವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ದಲಿತ ಸಂಘರ್ಷ ಸಮಿತಿಯವರ ರ್‍ಯಾಲಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೆ ಕುರಿಯಯ್ಯನ ನನ್ನಿಯ ನಿರೂಪಣೆ ಇದೆ. ಆ ನನ್ನಿ ಆ ಹೋರಾಟಗಾರರ ಚರಿತ್ರೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ತಲೆಕೆಳಗು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಚನ್ನನ ತಂದೆ ಹೇಳುವ ಸಂಬಂಜ ಅನ್ನೋದು ದೊಡ್ಡು ಕನಾ ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಕುರಿಯಯ್ಯನ ನನ್ನಿ ಬೇರೆಯೇ ಅರ್ಥವಲಯಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾರ್ಕಿಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಂಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಉಮೇದು ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಸಂಗತಿಯ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಮಾತು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಕುಸುಮ ಬಾಲೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಹುಡುಗಿ ಅವಳ ತಮ್ಮ, ಚನ್ನ, ಯಾಡ, ಅಕ್ಕಮಾದೇವಿ, ಸೋಮೇಗೌಡ, ಗಾರ್‍ಸಿದ್ಮಾವ ಹೀಗೆ ಯಾರ ಮೂಲಕ ಬೇಕಾದರೂ ಕಥೆಯ ಒಳಗೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಒಡಲಾಳ ಬರೆದಾಗ ಯಮದವರ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಬಂದು ಫಳಾರನೆ ಕೈ ಗಡಿಯಾರವನ್ನು ಮಿಂಚಿಸುವ ಗುರುಸಿದ್ದನಲ್ಲಿ ಬಂಡಾಯಗಾರರು, ಪುಟಗೌರಿಯ ನವಿಲಿನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸಕರು, ದುಪ್ಪಿ ಕಮಿಷನರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತಕರು ಆಸಕ್ತಿ ತಳೆದರು. ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯ ಮೂಲಗಳು ಮತ್ತು ಗುರಿಗಳು ಗೆರೆ ಎಳೆದಂತೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಲವು ಬಾಗಿಲುಗಳು ಇರುವುದಂತೂ ಖಚಿತ.

ಕುಸುಮ ಬಾಲೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಮೇಲಿನ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಇದು ಹೇಗೆ ದೇಸೀ ಓದು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಥನಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವವರೂ ಇದೇ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಇದು ದೇಸೀ ಓದು. ಹೇಗೆಂದರೆ ಕಥನ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಲೇ ಈ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನವು ಕನ್ನಡದ ಕೃತಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಆ ಪರಂಪರೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತಲೇ ಹೊಸ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಈ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ವಾಗ್ವಾದದ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಪರಂಪರೆ ಎಂದರೇನು? ಪರಂಪರೆ ಎಂಬುದು ಒಂದೋ ಅಥವಾ ಹಲವು ಇರುತ್ತವೋ? ಹಾಗೆ ಹಲವು ಪರಂಪರೆಗಳಿದ್ದರೆ ಅಧಿಕೃತವಾದುದು ಯಾವುದು? ಈ ಪರಂಪರೆಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧ ಇರುತ್ತದೆ? ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ದೇಸೀವಾದಿಗಳು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೃತಿಯ ಓದಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಕೃತಿಯ ಒಳಗಿನಿಂದ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯು ರೂಪಗೊಂಡ ಭಾಷಾಪರಂಪರೆಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಾದರೆ ಆ ಪರಂಪರೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿತಿರುವುದು ಅವಶ್ಯ ತಾನೇ? ಕುಸುಮ ಬಾಲೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಇರಿಸಬೇಕೋ ಅಥವಾ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಿರುವಂತೆ ಕನ್ನಡದ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇರಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವೇ? ಲಿಖಿತ ಮತ್ತು ಬರೆಹ ಪರಂಪರೆಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ದೇಸೀವಾದದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕಿರಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಗಳು ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಒಲಿದ ಮನಸ್ಸು ರೂಪಿಸಿದೆ. ಆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಯಾಗುವ ನಿಸರ್ಗದ ಹಲವು ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ನಿಗೂಢತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವದ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಲು ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಭಿತ್ತಿಯನ್ನು ತೇಜಸ್ವಿಯವರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಅವರ ಹಲವು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಗೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ನಿಗೂಢತೆ ಹೊರತರುವ, ಬೆತ್ತಲಾಗಿಸುವ ಅಂಶಗಳು ಮಾನವ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸೇರಿವೆ. ಕಿರಗೂರಿನ ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣು ಜಗತ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಉಂಟಾಗುವ ಅಸಮ ಸಂಬಂಧದ ಮಂಡನೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಗಂಡುಜಗತ್ತಿನ ನಿರ್ವೀರ್ಯತೆ, ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆಗಳು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣುಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಭಟನೆ, ಸಂಚು, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ ಇವು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ. ಕೃತಿಕಾರರು ಅಂತರಂಗದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಬಹಿರಂಗದ ಒಳಚಾಚು ಎಂದು ತಿಳಿಯುವವರು. ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಲೆಯಾಳಿ ಮಂತ್ರವಾದಿಯ ಪ್ರಕರಣ ಮತ್ತು ಕುಸುಮ ಬಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ತೂರಮ್ಮನ ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸುವುದು ಯುಕ್ತ. ನಂಬಿಕೆಯ ಜಗತ್ತಿನ ಬಗೆಗೆ ಇಬ್ಬರೂ ಹೊಂದಿರುವ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತವೆ. ಕಿರಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಗಳು ಅನುಸರಿಸುವ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅಣುಕು ವಿಧಾನವೂ ಕೂಡ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕುಸುಮ ಬಾಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಣುಕು ವಿಧಾನವಿದೆ. ಚನ್ನ ಮತ್ತು ಅವನ ಮೇಷ್ಟರು ಬಸ್‌ಗೆ ಕಾಯುವ ಘಟನೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಂಡರೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತವೆ. ತೇಜಸ್ವಿಯವರು ದೂರವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಅಣುಕು ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ದೇವನೂರು ಆ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ತೇಜಸ್ವಿಯವರು ಆಧುನಿಕತೆಯೊಡನೆ ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡುತ್ತಿರುವವರ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳಿ ಬರುವ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ನಾಟ್ಯೀಕರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವಷ್ಟೆ. ಈ ಕೃತಿಯು ಆ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿದೆ.

ಕಿರಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಗಳು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಜಗತ್ತಿನ ಸ್ಫೋಟಕ ಗುಣವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಲೇಖಕರು ಪಾರಂಪರಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಕಾಳಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದಾರೋ ಎಂಬ ಅನಿಸಿಕೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಲಯಕಾರಿಯಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು, (ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗೋಪನಕಾರಿಯೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾದ) ಹೆಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಜನಪದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೂ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಸ್ತ್ರೀ ವಿಮೋಚನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಈ ವಿನಾಶಕಾರಿ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊರತರಲು ಅನುವಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಮೈದಳೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಕೃತಿಯ ಆಶಯವೆಂದಾದರೆ ಆಗ ಮತ್ತೆ ಇದೊಂದು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪರವಾದ ರಚನೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

‘ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ’ ಮತ್ತು ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ

ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ನವೋದಯವು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸತನವನ್ನು ತಂದಿತಷ್ಟೆ. ಈ ಹೊಸತನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ಮೈದಾಳಿ ಬಂದಂತೆ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲೂ ಕಾಣತೊಡಗಿತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇವೆರಡೂ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಣಾಲಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಬಂದದ್ದೂ ಕೂಡಿತು. ಅದರಿಂದ ‘ಸಾಹಿತ್ಯ’ದ ಜತೆ ‘ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ’ವೂ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇಂಗ್ಲಿಶಿನ ಮೂಲಕ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಆವರೆಗೆ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದು; ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಈವರೆಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು, ಅಕಾಲಿಕವಾದದ್ದನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು, ಸೂಕ್ತವಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳೇ ಇದ್ದರು. ಎಂದರೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವರೇ ಸೂಕ್ತವಾದ ವಿಮರ್ಶಾನೆಲೆಗಳನ್ನೂ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಗತಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ ‘ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ’ಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

‘ಸೌಂದರ್ಯ’ವೆಂಬ ಸಂಪ್ರತ್ಯಯು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾದುದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಭಾರತೀಯರ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಂಬಂಧೀ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. (ಈ ಪುನಾರಚನೆಗೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಜತೆಗೆ ಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ.) ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವೆಂದು ಕರೆಯುವುದಾದರೆ ಈ ಅನುಭವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದರ ಜತೆಗೆ ಅದರ ಕಾರಣ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನೂ ಮಾಡುವುದು ತೀರಾ ಅವಶ್ಯವಾದ ಕೆಲಸವೇನೋ ಸರಿ. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ

ಬಗೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಇಲ್ಲವೇ ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಓದುಗರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲು ಇರುವ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಲ್ಲದ ಅನ್ಯತ್ರ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವ ಯತ್ನ ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಅಲಂಕಾರ, ರಸ, ಧ್ವನಿ, ರೀತಿ ಮುಂತಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಓದುಗರಿಗೆ ನೀಡುವ ಅನುಭವವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಪರಿಕರಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ವಿವರಣೆಗಳ ವಿವರಣೆಗಳು, ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದರೂ, ಸರ್ವತ್ರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅನ್ಯತ್ರನೆಲೆಗಳು ಬೇಕೆನಿಸಿದ್ದವು. ಒಂದು ವರ್ಣನೆಯ ಹೊಸತನವೇ ಅದರ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಕಾರಣವೆಂಬ ಮಾತು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಇಡೀ ಕಾವ್ಯಾನುಭವದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆಗೆ ತಂದದ್ದು ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಮುಖ್ಯಸಾಧನೆ. ನವೋದಯದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲೇ ಇದ್ದು, ಆ ಅಂಶದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಮಹತ್ವಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಮೊದಲು ನೋಡಬಹುದು.

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕವಿಯೇ ಕಾರಣನೆಂಬ ಮಾತು ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನರಲ್ಲಿ ಕಂಡರೂ ಅದನ್ನು ಅವರು ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಹೇತುವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ದೈವದತ್ತವೆಂದೇ ತಿಳಿದಿದ್ದರು. ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದರೂ ಅದು ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆಯದ್ದಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಅವರ ನಿಲುವು. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕವಿಯ ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರವೆಂದು ಗಣಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕವಿಯು ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ತಾನು ಗ್ರಹಿಸಿದ ರೀತಿಯನ್ನು, ಅವು ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲೆಂದೇ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸುವನೆಂಬ ಮಾತಂತೂ ನವೋದಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಭಾವಗೀತೆ'ಯ ಉದಯದೊಡನೆ ಮಾತ್ರ ಪರಿಚಯವಾದದ್ದು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕವಿಯ ಅನುಭವದ ಅನಿಸಿಕೆಗಳ ದಾಖಲೆಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಪ್ರಬಂಧದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನವೋದಯಕಾಲವು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಹೊಸ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಕವಿಯ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನಾಗಿ ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಬದಲಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಪಡೆದದ್ದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಸೌಲಭ್ಯವೇ ಅಥವಾ ಗುಣಾತ್ಮಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಎಂಬುದು ಈಗ ಏಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಪ್ರಾಚೀನರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವೆಂಬುದು ಒಂದು ಪ್ರಚೋದಕ ಮಾತ್ರ. ಎಂದರೆ ವಾಸನಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಓದುಗರಲ್ಲೋ ನೋಟಕರಲ್ಲೋ ಇದ್ದ ಅನುಭವಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಜಾಗ್ರತ ಅವಸ್ಥೆಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಕ ಉಪಕರಣವನ್ನಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ತತ್ತ್ವ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾದ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆಯಿತು. ಆದರೆ 'ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ' ಯಲ್ಲಿ ತಳೆಯಲಾದ ನಿಲುವು ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೇ ಇರಿಸುತ್ತದೆ. ಓದುಗರು ಯಾವುದನ್ನೂ ತನ್ನೊಳಗಿನಿಂದ ಹೊರಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದಿಂದಲೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎಂದರೆ ಸಹೃದಯ ನಿರುಪಯುಕ್ತರಾದರೆಂದಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇವಲ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಗಣಿಸದೆ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ರೂಪಿಸಿದ್ದು ಮುಖ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ.

ಇದು ಗುಣಾತ್ಮಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದು ಹೇಳಲಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬದಲಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿದ್ದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಎರಡು.

(1) ನವೋದಯುದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ನಿಲುವು ಈ ಮೂಲಕ ಖಚಿತವಾಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾವಗಳನ್ನೇ ಕಾವ್ಯವು ಹೊತ್ತು ನಿಂತಿರುವಾಗ ಅದು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭಾವವೊಂದರ ಪ್ರಚೋದಕವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವ ವಿರೋಧ ತಪ್ಪಿತು.

(2) ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಬದ್ಧವಾಗಿರುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಶ್ರೋತೃವೃಂದಕ್ಕೆ ಕೇವಲ 'ಸಾಧನ'ಗಳೇ ಆಗಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಮೀರಿ, ಅದನ್ನು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಗ್ರಹಿಸಲು, ಮೆಚ್ಚಲು ಇದ್ದ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲೊಂದು: ಕೃತಿಯನ್ನು 'ಸಾಧ್ಯ'ವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳು ನೀಡುವ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಾತದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂತು ಮತ್ತು 'ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ' ತನ್ನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವೇದಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ನವ್ಯಕಾವ್ಯದವರೆಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಈ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಸರಿಯೇ ತಪ್ಪೇ ಎಂಬುದು ಈಗ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಮುಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳು ರೂಪಿಸಿದ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ಪ್ರಬಂಧ ಒಳಗೊಂಡಿದೆಯೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ವಾದಗಳನ್ನು, ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಬಂಧದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ವಾದಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿರುವ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳೊಡನೆ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ಯಾವೊಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕನೆಲೆಯನ್ನೂ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕಾಂಟನ 'ನಿಸ್ಸಂಗ ಪರಿಭಾವನೆ'ಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿದೆ. ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಯೋಜನಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯಾದರೂ ದೂರವಿರಿಸಿ, ಅನುಭವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬರಿಗೆ ಒಂದು ವಸ್ತು ಯಾ ಅನುಭವವು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಯೋಜನಾ ಕಾಂಕ್ಷೆಯಂತಹ ಸಿದ್ಧ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಲ್ಲದು: ಮತ್ತೊಬ್ಬನಿಗೆ ನಿಸ್ಸಂಗಪರಿಭಾವನೆಯಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಲ್ಲುದು. ಎರಡನೆಯವರು ತಮಗಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳಿದಾಗ ಮೊದಲನೆಯವರಿಗೆ ತಮಗಾದ ಅನುಭವವು ನೆನಪಿಗೆ ಬಂದರೂ ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶವನ್ನು ಅವರು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಆನಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ಮಾತೆಂದರೆ ಇದು. ಪ್ರಾಚೀನರ ವಾದದಂತೆ ಕಾವ್ಯದ ವರ್ಣನೆಗಳು ಓದುಗರ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಸಾಧಾರಣೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿಗಳೂ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಸಾಧಾರಣೀಕರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ವಾದದಂತೆ ಓದುಗರು ಕಾವ್ಯದ ವರ್ಣನೆಯಿಂದಾಗಿ ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ತಾವು ಸಾರಭೂತ ಎಂದುಕೊಂಡ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಯೋಜನಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಭಾಗವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಕವಿಯು ಕಂಡ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನು

ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಎಂದರೆ ನಿಸ್ಸಂಗ ಪರಿಭಾವನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಅನುಭವ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದಂತಾಯ್ತು.

ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಇರತಕ್ಕದ್ದೋ ಅಥವಾ ನೋಟಕರಲ್ಲೇ ಇರತಕ್ಕದ್ದೋ ಎಂಬುದು ಮುಂದಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಬಣಗಳೂ ಬಲವಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಘರ್ಷಿಸಿವೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಪ್ರಬಂಧದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪಕ್ಷಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಇಲ್ಲವೇ ವಿರೋಧಿಸುವ ಧಾಟಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲ, ಉಲ್ಲೇಖಗಳೊಡನೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಂದಾಗ, ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಅನುಭವದ ವಿಶಿಷ್ಟರೂಪಿನ ಪರಿಣಾಮವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದೆಂದರೆ ಲೌಕಿಕಜಗತ್ತು ತನ್ನ ನಿತ್ಯದ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು 'ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು' ನಿರ್ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮನೋಭಾವ ವಿಶಿಷ್ಟರಾದ ಕವಿಗಳು ಈ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಸದ್ಯನಿಬದ್ಧತೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಿ ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ 'ಕಾಣು'ತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಮೂಲವಸ್ತು. ಇದರಿಂದ ನೋಡುವವರ 'ಬಗೆಗಣ್ಣಿ'ನಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ, ಕಾಣುವ ಶಕ್ತಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಂತಾಯ್ತು; ಮತ್ತು ಕವಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದೇ ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಕೆಲಸವೆಂದಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಬಂಧದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಭಾಗಗಳಿವೆಯಷ್ಟೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿಭಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೊರಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ನಿಸರ್ಗದ ಕೆಲವು ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಮೂಲಮಾನವನ್ನಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹಗಲು, ರಾತ್ರಿ, ಸೂರ್ಯೋದಯ, ಚಂದ್ರೋದಯ, ಋತುಗಳು ಹೀಗೆ....ಈ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾವ್ಯವೂ ಹೇಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ನೋಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೇ ಆಯಾ ಕಾವ್ಯ ಭಾಗಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದು ಗೃಹೀತ. ಈ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನೆಲೆ ದೊರಕಿತು. ಇದು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅಧ್ಯಯನ ಸೌಲಭ್ಯವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಶಯವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ವಸ್ತುಜಗತ್ತನ್ನು ಅದರ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಸದ್ಯನಿಬದ್ಧತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿ ಅದು ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೊತ್ತವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಈ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಶಯದ ತಿರುಳು. ಎಂದರೆ ಸೂರ್ಯೋದಯವೆಂಬುದು ನಿಸರ್ಗದ ವ್ಯಾಪಾರ. ಅದರ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಉದ್ದೇಶ ಬೇರೆ. ಅದು ದಿನವೂ ನಡೆಯುವ ವ್ಯವಹಾರ. ಇದನ್ನು ವೇದದ ಋಷಿಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸಮಕಾಲೀನ ಕವಿಗಳವರೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವುದು ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಮಾನವರ

ವಿಚಾರಗಳು. ಸ್ಥಿರವಾಗಿರುವುದು ವಸ್ತುಜಗತ್ತು. ಹೀಗೆ ವಸ್ತುಜಗತ್ತು ಸ್ಥಿರ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳು ಚಲನಶೀಲ ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದು ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಅನ್ವಯಿಕ ಭಾಗವು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಶಯ. ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಈ ಆಶಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದದ್ದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ನಾವೀಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಶ್ರೇಣಿಯೇ ಇಲ್ಲದ ಏಕರೂಪದ ಅನುಭವವೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಭಾವಿಸಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಗಳ ನಡುವೆ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಏರುಪೇರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಗಳ ಅಳವಡಿಕೆ ಹೀಗಿರುತ್ತದೆ. 'ಇಂದ್ರಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ' 'ಕಲ್ಪನಾ ಸೌಂದರ್ಯ', 'ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸೌಂದರ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಆತ್ಮದ ಸೌಂದರ್ಯ' ಇವು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಇನ್ನೊಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವಂತಹವು. ಒಂದು ಇರುವಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಇದಿಷ್ಟು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಮಾತುಗಳು. ಹೀಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಮೌಲ್ಯನಿರ್ಧಾರದಲ್ಲಿ ಜಾರಿಯಲ್ಲಿರುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ವಸ್ತುಜಗತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದೊಂದೇ ಕಾರಣವಾಗುವ ಹಂತ 'ಇಂದ್ರಿಯಸೌಂದರ್ಯ'. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಜಗತ್ತು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವಾಗುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದ ವಿಚಾರಜಗತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುತ್ತಾ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ವಸ್ತುಜಗತ್ತು ಸ್ವತಃ ತಾನೇ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಮೂಲವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಅದು ಸೌಂದರ್ಯದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬಗೆಯಲ್ಲ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದಂತಾಯ್ತು. ಈ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಶಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಈ ಸಂಗತಿಯಿಂದ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ವಸ್ತುಜಗತ್ತಿನ ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆಯಾದರೂ ಅವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬಗೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗುತ್ತವೆ. 'ಆತ್ಮದ ಸೌಂದರ್ಯ'ವೆಂಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ 'ಇಂದ್ರಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ'ದ ಪ್ರಭಾವ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ. ಹೀಗೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿರುವುದು ವಿಚಾರಜಗತ್ತಿನ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ವಿಚಾರವೇ ಆಗಿದೆ.

ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಲಾದ ಅನ್ವಯಿಸಲಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ವಿಚಾರ ಮೂಲವಾದಿಯವು. ಈವರೆಗೆ ವಿವರಿಸಲಾದ ಸಂಗತಿಯಿಂದ ಈ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಈಗ ಮುಂದುವರಿದು ಇನ್ನೊಂದು ಪೂರಕ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. 'ವಿಕೃತಿ'ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಾಯವೊಂದಿದೆ. (ನೋಡಿ: ವಿಕೃತಿ.ಪುಟ ೩೯೯-೩೮೩) ಇಲ್ಲಿನ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರಕಾರ ವಸ್ತುಜಗತ್ತಿನ ಹಲವಾರು ಘಟನೆಗಳು, ವಸ್ತುಗಳು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಕವಿಗಳು ಸುಂದರವೆನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಬಲ್ಲರು. ಅಂತಹ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಓದಿದಾಗ, ಆ ವರ್ಣನೆಗೆ ಮೂಲವಾದ ವಸ್ತು ಓದುಗರಿಗೆ ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ತರುವ ವಿಕರ್ಷಣೆಯ ಬದಲು ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನುಂಟು

ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದ ಮಿತವ್ಯಾಪ್ತಿಯುಳ್ಳದ್ದೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ವಸ್ತುಜಗತ್ತಿನ ಕೆಲವು ವಸ್ತುಗಳು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ವಿಕರ್ಷಣೆಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸಿ ಅದು ವಿಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೋ, ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೋ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸರ್ವತ್ರವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವಸ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನದಲ್ಲೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದು, ಅದು ವಸ್ತುಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ವಿಕೃತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದಾಗ ಇವೆರಡೂ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೇ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದು ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಸುಂದರ ಮತ್ತು ವಿಕೃತಿಯ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನೇ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಯಾದ ಮಂಥರೆಯ ಪಾತ್ರದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿ. ಅವಳ ಪಾತ್ರದ ವರ್ಣನೆ ಮತ್ತು ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿಡುವುದರಿಂದ ತುಯ್ತವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಕೃತ ವಸ್ತುವೆಂಬುದು ಭಾವಾರೋಪಣೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದ ವಸ್ತುಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅಂದರೆ ವಿಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವಿಚಾರಮೂಲವಾದದ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ.

'ಭವ್ಯತೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು (ಪುಟ ೩೮೪-೪೦೮) ಈಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ 'ಅಲ್ಪತೆ'ಯ ಅರಿವು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಭವ್ಯತಾನುಭವ. ವಸ್ತುಜಗತ್ತಿನ ನೂರೆಂಟು ವಿವರಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಘಾತಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕಾಗಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಓದಿನಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಆಘಾತವು ಸುಂದರವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕವೆಂದು ಕಾಂಟನು ಕರೆದದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಇಂತಹ ಅನುಭವದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲೇ ಇರಬಹುದೆಂದು ಒಪ್ಪಿದರೂ ಕವಿಯು ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಭವ್ಯತೆಯು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ನಿಲುವಿನ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರವೊಂದಿದೆ. ಲೌಕಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ವಸ್ತುಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಆಘಾತವನ್ನು ತಂದರೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅದು ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಜ್ಞಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಇತಿಹಾಸವೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ನೀಡುವ ಭವ್ಯತಾನುಭವ ಹೇಗೆ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಬಲ್ಲವೆಂಬುದು ಇನ್ನೂ ಬಗೆಹರಿಯದ ಸಂಗತಿ.

ವಿಚಾರ ಮೂಲವಾದಿ ಸೌಂದರ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೃತಿಯಾಗಿ 'ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ'ಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳು ವಸ್ತುಜಗತ್ತನ್ನು ಸ್ಥಿರವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತವೆ. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವಿಚಾರಮೂಲದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ವಿಜ್ಞಾನದ ಜತೆ ವಿರೋಧವನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅವಿಚಾರಿತ ರಮಣೀಯವೆಂದೂ, ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ವಿಚಾರಿತ ಸುಂದರವೆಂದೂ

ಕರೆದಿದ್ದಾರಷ್ಟೆ. ವಸ್ತುಜಗತ್ತನ್ನು ಅರಿಯುವ ಮನುಷ್ಯರ ಪ್ರಯತ್ನದ ಎರಡು ಮುಖಗಳಾದ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕಲೆಯಾಗಿ–ಕಾವ್ಯ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ವಿರೋಧವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ವಸ್ತು ಮೂಲವಾದಿಗಳ ನಿಲುವು. ವಸ್ತುಜಗತ್ತು ಚಲನಶೀಲ ಮತ್ತು ಬದಲಾವಣೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕವಿಯಾಗಲೀ, ವಿಜ್ಞಾನಿಯಾಗಲಿ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರು. ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದ್ಧ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಯ ಸುತ್ತ ಇದ್ದ ವಸ್ತುಜಗತ್ತಿಗೂ ಆತನಿಗೂ ಇದ್ದ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪ ಈಗಿನ ಕವಿಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾತು ವಿಜ್ಞಾನಿಗೂ ನಿಜ ಆದ್ದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುವಾಗ ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಾತದಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡುವುದು ಸರಿಯಾಗಲಾರದು. ವಸ್ತುಜಗತ್ತಿನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕವಿ ಇವರಿಗೆ ಅರಿವಾಗುತ್ತಾ ಬಂದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಗತಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಹಲವಾರು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ' ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಾಗಲೇ ಅದರ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ.

ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ

ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಬೇಕೆನ್ನುವ ಆಶಯ ಹೊತ್ತ ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ವದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗೂ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ, ಕೃತಿಗೂ ಕೃತಿಕಾರನಿಗೂ ಇರಬಹುದಾದ ಸಂಬಂಧ ಹಾಗೂ ಇದರಿಂದ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಅನೇಕ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಈ ಲೇಖನ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಮಸ್ಯೆಗಳು

ಈಗ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಿರುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂಬುದೂ ಒಂದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೊಂದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುವವರು ಈ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. 'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯೇನೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಹಜವೂ, ಸಾಧುವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಮಾತ್ರ ಸರಳವಲ್ಲ. ಈಗಾಗಲೇ ಈ ಬಗೆಗೆ ನಡೆದಿರುವ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಯಾಕೆ ಉತ್ತರ ಸರಳವಲ್ಲವೆಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಮಾಜದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪ, ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸಬಲ್ಲ, ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲೀ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಿಚಾರಧಾರೆ ಎಂಬ ಒಂದು ತುದಿಯ ನಿಲುವೂ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅನಿವಾರ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಚಿಂತನೆಗಳ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ರೂಪು ತಳೆದು, ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದು ಈಗ ನಿರುಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ತ್ವವೆಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ತುದಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಈ ವಿರುದ್ಧ ನಿಲುವುಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಾದವಿವಾದಗಳ ಭಾಗವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆಯಾದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಪಕ್ಷವಹಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಅನವಶ್ಯಕ. ಹೀಗಲ್ಲದಿದ್ದರೂ 'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ'ಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಇನ್ನೊಂದು ತೊಂದರೆಯಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇದೊಂದು ಇಮ್ಮೊಗ ಪದ. ಒಮ್ಮೆ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾದರೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಗುಣಾತ್ಮಕ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ನೆಲಗಟ್ಟಿನಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದು ಒಂದು ಬಗೆ; ಅಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ವಿವರಣೆ ಮಾತ್ರವಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತಾವುದೋ ಕೃತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ'ಯ ಕೊರತೆಯನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಆಗ ಆ

ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಬಳಕೆಯಾದ ಬಗೆಯೇ ಬೇರೆ; ಅದು ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ತತ್ತ್ವ ವಾದ. 'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ'ಯನ್ನು ಸೋವಿಯೆತ್ ಬರೆಹಗಾರರ ಮೇಲೆ ಸರ್ಕಾರಿ ನಿರ್ದೇಶನವಾಗಿ ಹೇರಲಾಯಿತೆಂದು ಹಲವು ಮಂದಿ ಅಮೆರಿಕನ್ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಪುರಾವೆಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿರೋಧಿಸುವ ಸೋವಿಯೆತ್ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೂ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ.

ಸೊವ್‌ನ ಅಧಿಕೃತ ಸಾಹಿತ್ತ್ಯಿಕ ತತ್ತ್ವವಾಗಿ 'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ'ಯು ಸ್ವೀಕೃತಗೊಂಡ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗೊಂಡ ಬಗೆಯನ್ನು ನಾವೀಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಏಂಗೆಲ್ಸರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತುಮೂಲವಾದ ಮತ್ತು ಗತಿತಾರ್ಕಿಕ ವಸ್ತುಮೂಲವಾದಗಳಿಂದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಗುರಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ರಷಿಯಾದ ಬೊಲ್ಷೆವಿಕ್ ಕ್ರಾಂತಿ ನಡೆಯಿತಷ್ಟೆ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆಯೂ ಅದೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಯುಕ್ತವೆನಿಸಿದ್ದು ಸಹಜವೇ. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಇಲ್ಲವೇ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಸಮಾಜರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜನವಲಯವನ್ನೇ ಕುರಿತಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಂಕೇತಿಕವೂ, ಕುಶಲತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಒಲವು ತೋರುವಂಥದೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಮುದಾಯದ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದಾಗಲೀ, ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗ್ರಾಹಕರು ಇಡೀ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲೇ ವ್ಯಾಪಿಸಿರಬೇಕೆಂಬ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಲೀ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಅಂಥ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಏಂಗೆಲ್ಸರು ಪ್ರವೃತ್ತಗೊಳಿಸಿದ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ಲೇಖಕರ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಬೇರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ವಸ್ತುಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ನೀಡಬೇಕು. ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಮಾರ್ಗವನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಿ.ಐ. ಲೆನಿನ್ ತನ್ನ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾದದ ತಿರುಳೂ ಇದೇನೇ ಆಗಿದೆ. ಕ್ರಾಂತಿಪೂರ್ವ ರಷ್ಯಾದ ಮಹಾನ್ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಹಲವರು 'ವಾಸ್ತವತಾ' ಮಾರ್ಗದವರೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಚೆಕಾವ್, ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಹಂತದ ಫೆಡೋರ್ ದಾಸ್ತೊವೆಯ್ಸ್ಕಿ, ನಿಕೋಲಾಯ್ ಗೊಗೋಲ್, ಲಿಯೋ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್, ಇವಾನ್ ಟರ್ಗೆನೆವ್ ಮುಂತಾದವರು ಆ ಬಗೆಯ ಬರೆಹಗಾರರಾಗಿದ್ದರು. ಪರಿವರ್ತನಶೀಲ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪತನಶೀಲವಾಗಿದ್ದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಈ ಲೇಖಕರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದರು. ಇವರು ಅನುಸರಿಸಿದ ವಾಸ್ತವತಾಮಾರ್ಗವೂ ಕೇವಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ರಷಿಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಮೂಡಿಬರದೆ. ಇನ್ನೂ ಬಲವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು.

ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಹೊಸ ವರ್ಗ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಖ್ಯಾ ಬಾಹುಳ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದ ಹೊಸ ಓದುಗ ಸಮುದಾಯ ವೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿತ್ತು. ಯುರೋಪಿನ ಬಹು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನವೋದಿತ ಓದುಗರನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಲೆಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಧಾನಗಳೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಜತೆಗೆ

ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮನೋಭಾವ, ಬುದ್ಧಿಪ್ರಧಾನ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. ವಿವಿಧ ಜ್ಞಾನಾಂಗಗಳೊಡನೆ ಸಾಟಿ ಎನಿಸಲು ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಸ್ತುಜಗತ್ತನ್ನು, ವಿಜ್ಞಾನದಂತೆ, ವಿವರಿಸುವುದೇ ಯುಕ್ತವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬಲವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೀವಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ವರ್ಣನಾಪ್ರಧಾನ ಬಗೆಯು ವಾಸ್ತವತಾಕಾದಂಬರಿಯಾಗಿ ರೂಪುತಳೆಯಿತು. ಈ ಬಗೆಯು ಓದುಗ ಸಮುದಾಯದ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹೊಸ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ನಿರ್ವಹಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿತ್ತು. ವಾಸ್ತವತಾಮಾರ್ಗದ ಉದಯದ ಬಗೆಗೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ತೀರ ಸರಳಗೊಳಿಸಿದಂತೆ ತೋರಿದರೂ, ಒಟ್ಟಾರೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಬೆಳೆದ ವಾಸ್ತವತಾಮಾರ್ಗವು ರಷಿಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ವಾಸ್ತವತಾ ಮಾರ್ಗದ ಬರೆಹಗಳಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನೂ, ಆದರೆ 19ನೇ ಶತಮಾನದ ರಷಿಯಾದ ವಾಸ್ತವತಾ ಮಾರ್ಗದ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮುಂದೆ ಯುರೋಪಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವಾದವು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಮ್ಯಾಥ್ಯೂ ಆರ್ನಾಲ್ಡನು ಲಿಯೋ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯನ ಬಗೆಗೆ ಬರೆದ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಸಮರ್ಥನೆಯಿದೆ. ಕ್ರಾಂತಿಪೂರ್ವ ರಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತಾಮಾರ್ಗ ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಇಷ್ಟು ಮಾತು ಹೇಳಬೇಕಾಯ್ತು.

ಕ್ರಾಂತಿಪೂರ್ವ ರಷಿಯಾದ ವಾಸ್ತವತಾಮಾರ್ಗವು ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರ ಪುರಸ್ಕೃತವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆದರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯ ವಾಸ್ತವತಾಮಾರ್ಗದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆಯೆಂದು ಲೇಖಕರೂ, ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಹೇಳತೊಡಗಿದ್ದರು. ಸಮಾಜವಾದಿ ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರ ಸಮತಾವಾದಿ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಾಣದೆಡೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಗಳೂ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿ ದುಡಿಯಬೇಕಾದುದರಿಂದ, ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಬದಲಾದ ಜವಾಬುದಾರಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ತನ್ನ ವಾಸ್ತವತಾಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಚಿಂತಿಸಿದರು. 1923ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ಯೂಚರಿಸ್ಟರ ನೇತಾರನಾಗಿದ್ದ ಮಯ್‌ಕೋವಸ್ಕಿ ತನ್ನ ವಾಸ್ತವತಾವಿರೋಧಿ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿ 'ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಸೂಚಕ ವಾಸ್ತವತಾಮಾರ್ಗವೊಂದರ ಪರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕೆಂಬ ಕರೆಕೊಟ್ಟನು. ಸೂಚಕ ವಾಸ್ತವತಾಮಾರ್ಗವೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ 1885 ಮತ್ತು 1888ರ ಚಳುವಳಿಯೊಂದರ ಕೊರತೆಯನ್ನೇ ಗಮನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ 'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂಬುದು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ದಂಡವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ, ಚರ್ಚೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಯಾವುದನ್ನೂ ಉಪೇಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯಿದೆ. ಇದು ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಜತೆಯಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ 'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂಬ ಮಾತು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚಳುವಳಿಯ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ತತ್ತ್ವವೆಂಬ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡೂ ಹಂತದ

ಬಳಕೆಗಳ ಬಗೆಗೂ ನಾವು ಗಮನವಿಡಬೇಕಾದದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಚರಿತ್ರೆ

ಸೋವಿಯತ್ ರಷಿಯಾದ ಲೇಖಕರ ಸಂಘದ ಪ್ರಥಮಾಧಿವೇಶನದ ಭಾಷಣಗಳು ಮತ್ತು ನಿರ್ಣಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಚಲಾವಣೆಗೆ ಬಂದಿತು. ಆದರೂ ಅದಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆಯೇ ಇಂಥದೊಂದು ಮಾತಿನ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿತ್ತೆಂಬುದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಧಿವೇಶನ ನಡೆದದ್ದು 1934ರಲ್ಲಿ. ಆಗ ಈ ಸಂಘ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡದ್ದು, ಅಧಿವೇಶನವು ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಜೋಸೆಫ್ ಸ್ಟಾಲಿನ್ನನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ. ಮಹಾನ್ ಲೇಖಕ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಂಗಾರ್ಕಿಯೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಪಾಲುದಾರನಾಗಿದ್ದನು. ಈ ಸಂಘ ಮತ್ತು ಅಧಿವೇಶನಗಳಿಗೆ ಮುಂಚೆ ಏನು ನಡೆದಿತ್ತು ಎಂಬುದರ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯ ಈಗ ಅವಶ್ಯಕ.

1917ರಲ್ಲಿ ಸೋವಿಯೆತ್ ನಾಡು ಜಾರ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದು ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕಡೆಗೆ ನಡೆಯಿತಷ್ಟೆ. ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಸ್ವರೂಪ ಪುನಾರಚನೆಗೂ, ಪುನರ್‌ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೂ ಒಳಗಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಶ್ರಮಜೀವಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ರಚನೆಯಾಗಬೇಕೆಂಬ ನಿಲುವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಯಿತು. ಆಗ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡದ್ದು ಶ್ರಮಜೀವಿ ಬರೆಹಗಾರರ ಸಂಘ. (ರ್‍ಯಾಪ್-ಎಂಬುದು ಅದರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ನಾಮ) ಬದಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಹಗಾರನ ಹೊಣೆ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ಮತ್ತು ಯುಕ್ತ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡಲು ಈ ಸಂಘ ಯತ್ನಿಸಿತು. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಲೇಖಕರೂ ಈ ಸಂಘದ ಸದಸ್ಯರಾಗಲಿಲ್ಲ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಅದರ ನಿಲುವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಿಲ್ಲ. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಸುಮಾರು 1927ರ ವರೆಗೆ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. **ರ್‍ಯಾಪ್‌ನ ಜತೆಗೆ ಫ್ಯೂಚರಿಸ್ಟ್ ಸಿಂಬಲಿಸ್ಟ್** ಮೊದಲಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚಳುವಳಿಗಳೂ ಜಾಗೃತವಾಗಿದ್ದವು. ಆಕೃತಿವಾದಿಗಳಂತೂ ದೇಶದ ಆಚೆಗೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಲೇಖಕರ ವರ್ಗಸಂಬಂಧಗಳೇ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆಂಬ ತತ್ತ್ವಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ, ಇನ್ನೂ ಸಮಾಜವಾದವನ್ನು ಪೂರ್ಣರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣದಿದ್ದ ರಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತ ಸ್ಥಿತಿಗಳು ಅಸಹಜವಾಗಿ ತೋರಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರಮಜೀವಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಶ್ರಮಜೀವಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದಿದ್ದು, ಉಚಿತವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬರೆಹಗಾರರ ಬಗೆಗೆ ಸಂಘ ಗೌರವವನ್ನೇ ಹೊಂದಿತ್ತು. ಮತ್ತು ಅವರನ್ನು 'ಸಹಚರ'ರೆಂದು ಕರೆದಿತ್ತು. ಈ 'ಸಹಚರ' ಲೇಖಕರು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಗಳೇ. ಸಮಾಜವಾದ ಇಲ್ಲವೇ ಸಮತಾವಾದದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಲೀ, ಬದ್ಧತೆಯಾಗಲೀ, ಆ ಬಗೆಗೆ ತಕ್ಕ ಅರಿವಾಗಲೀ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಅವರು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಿದರೆಂದು ಸಂಘದ ನಿಲುವು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ 1917 ರಿಂದ 1927 ರವರೆಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಉದಾರವಾದಿ ಮನೋಧರ್ಮವೇ ಬೆಳೆಯಿತೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ.ಇಂಥ ಆಕಾರರಹಿತ

ವಾತಾವರಣದೊಳಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡು, ಸಂಘದ ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ಸವಾಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ವಿವರವೊಂದಿತ್ತು. ಅದೆಂದರೆ 'ವಾಸ್ತವತಾ ವಿರೋಧ'. ವಾಸ್ತವತೆಯ ಚಿತ್ರಣ ಸಾಹಿತಿಯ ನೆಲೆಯಾದರೆ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿ, ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಕುಂಠಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆಯೆಂದೂ, ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ವಾಸ್ತವತೆ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನಾಗಲೀ, ಪರ್ಯಾಯಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಒದಗಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ಈ 'ವಾಸ್ತವತಾ ವಿರೋಧ' ವಾದದ ತಿರುಳು. ವಾಸ್ತವತೆಯ ನೆಲಗಟ್ಟನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಯತ್ನ ಒಂದಾದರೆ, ಜತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ವಾಸ್ತವತಾಮಾರ್ಗವು ಬದಲಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಅದನ್ನು ಪುನಾರಚನೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಬೇಕೆಂದೂ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು. ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು 1927ರ ನಂತರ ಖಚಿತ ಆಕಾರವನ್ನು ಪಡೆದು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ನಿಂತವು. 1932ರಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದರ ನಿರ್ಮಾಣದೊಂದಿಗೆ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಿರ್ಧಾರದ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪಿದವೆನ್ನಬಹುದು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉದಾರವಾದಿ ಧೋರಣೆಗಾಗಿ ಸಂಘವನ್ನು ಟೀಕಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬಲವಾಗಿ ಸಂಘದ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿ, ಪದಾಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸಿ ಸೋವಿಯೆತ್ ಬರೆಹಗಾರರ ಒಕ್ಕೂಟ (ಸೊವ್-ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತನಾಮ) ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಸೋವಿಯೆತ್ ಬರೆಹಗಾರರೂ ಈ ಒಕ್ಕೂಟದ ಸದಸ್ಯರಾಗಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಧಿಕೃತ ನಿಲುವು, ನಿರ್ದೇಶನಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧರಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಆದೇಶ ಹೊರಟಿತು. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕಾರ್ಯಶೀಲವಾಗಿದ್ದ ಹಲವು ಪ್ರಕಾಶನ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಗೊಂಡವು. **ಸೊವ್**ದ ನಿರ್ಮಾಣದ ಹಿಂದೆ ಸರ್ಕಾರದ ಒತ್ತಡ ಬಲವಾಗಿದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಆ ಒಕ್ಕೂಟದ ಅಧಿಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಏಂಗೆಲ್ಸನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮಿನ್ನಾ ಕೌಟ್‌ಸ್ಕಿ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗರೆಟ್ ಹಾರ್ಕ್‌ನೆಸ್ ಅವರಿಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರಗಳಲ್ಲೇ ಬೀಜರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ. 1922ರಲ್ಲಿ ವೆಲೆರಿ ಬ್ರ್ಯುಸೊವ್ ಎಂಬಾತ 'ನವ-ವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದನು. ಪ್ಯೊದೊರ್‌ಗ್ಲಾದ್ಕೊವ್ 'ಶ್ರಮಜೀವಿ ವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನೂ, ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಲೇಖಕ ಅಲೆಕ್ಸಿ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ 'ಮಹಾನ್ ವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನೂ ಹೇಳಿದರು. ಅಲೆಕ್ಸಿ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯಂತೂ 'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂಬುದು ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾದ ಮೇಲೂ ತನ್ನ ಮಾತನ್ನೇ ಬಳಸಲು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಎ. ಲೆಜ್ನೇವ್ ಎಂಬಾತ 'ಗತಿತಾರ್ಕಿಕ ವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದನು: 'ಪರಿವರ್ತನಶೀಲ ಬದುಕನ್ನು, ಅದರ ರಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಲ್ಲ, ನಾಳಿನ ರೂಪಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಲ್ಲ, ಬದುಕಿನ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲ ಕಲೆಯೇ ಗತಿತಾರ್ಕಿಕ ವಾಸ್ತವತೆ'. 1924ರಲ್ಲಿ ಆತ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪತ್ರಿಕೆ 'ಕ್ರಸ್ನಾಯ ನೋವ್' (ರೆಡ್ ವರ್ಜಿನ್ ಆಫ್ ಸಾಯಿಲ್-ಕೆಂಪು ಕನ್ನೆನೆಲ)ದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಲೂನಚಾರ್‌ಸ್ಕಿಯು ಮೊದಲು, ಬದಲಾದ ವಾಸ್ತವತಾಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವತೆ ಎಂದೂ, 'ಧೀರೋದಾತ್ತ ವಾಸ್ತವತೆ'ಎಂದೂ ಕರೆದನು. 1927ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಶ್ರಮಜೀವಿ ಮತ್ತು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಲೇಖಕರ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ 'ಹೊಸ ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಮಾಜವಾದಿ

ವಾಸ್ತವತೆಯ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿದೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದನು. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ದೊರಕದಿದ್ದರೂ ಈ ಪದದ ಮೊದಲ ಬಳಕೆ ಇದೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಕ್ರಾಂತಿ ಪೂರ್ವ ರಷಿಯಾದ ಲೇಖಕರ ವಾಸ್ತವತಾ ವಿಧಾನವು ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರದ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಬದಲಾಗಬೇಕೆಂದು ಅನಿಸಿ ಆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮೇಲಿನ ವಿವರಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಮೊದಲು ನಡೆದ ವಾದಗಳೆಲ್ಲ ಕ್ರಾಂತಿಪೂರ್ವಕಾಲದ ಬರೆಹಗಾರರ ವಾಸ್ತವತಾ ಮಾರ್ಗದ ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದವು. ಏನು ಕೊರತೆಯದು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದೇ ವಾಸ್ತವತಾ ಮಾರ್ಗದ ಸ್ಥೂಲ ದೃಷ್ಟಿಯಾದರೂ ಅದರಲ್ಲೂ ವ್ಯಕ್ತಿನಿರಪೇಕ್ಷ ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು 'ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಗಳಿವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿನಿರಪೇಕ್ಷ ವಾಸ್ತವತಾ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಕೇವಲ ವೀಕ್ಷಕ ಮಾತ್ರನಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ವಿವರಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವುದೇ ಅವರ ಗುರಿ. ಇದು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕೃತಿಕತೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ತಾವು ಕಂಡದ್ದನ್ನು, ತಾವು ಕಂಡ ಹಾಗೆ ಮತ್ತು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಚಿತ್ರಣ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಬಿಂಬವಾಗಿರದೆ, ಲೇಖಕರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೂಲಕ ಹಾಯ್ದು ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯ ಈ ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮೂರನೆಯ ಬಗೆಯೂ ಒಂದಿದೆ. ಅದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾವಾಸ್ತವತೆ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ವಾತಾವರಣವನ್ನು, ಅದರ ಚಲನಶೀಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಹಲವು ಮುಖಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ತೋರಿಕೆಯ ವಿವರಗಳ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತರಾಗದೆ ಅಂಥ ಸಂದರ್ಭವೊಂದರ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದರ ಕಡೆಗೂ ಗಮನ ಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಬರೆಹಗಾರರಲ್ಲಿ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಡಿಕೆನ್ಸನ್ ಅನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಬಡತನದಂತಹ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸಮತೆಯನ್ನು, ಬದುಕುವ ಅವಕಾಶಗಳು ಕೆಲವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸುಲಭಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವುದನ್ನೂ ಆತ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಾಂತಿಪೂರ್ವ ರಷಿಯಾದಲ್ಲೂ ಲೇಖಕರು ವಾಸ್ತವತಾ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಾಗ ಈ ಮೇಲಿನ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು.

ಆದರೆ ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ಪಕ್ಷದ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳ ಪ್ರಭುತ್ವ ಸ್ಥಾಪನೆಗೊಂಡಂತೆ ಲೇಖಕರ ಸಮಸ್ಯೆ ಬೇರೊಂದು ರೂಪವನ್ನು ತಳೆಯಿತೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಯಿತು. ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಆಶೋತ್ತರಗಳ ಸಮಾಜ ನಿರ್ಮಾಣದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರೂ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನ ಯಾವುದಾಗಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉಂಟಾಯಿತು. ವ್ಯಕ್ತಿನಿರಪೇಕ್ಷ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಅನಪೇಕ್ಷಿತ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ಈಗ ಅನುಪಯುಕ್ತವಾಯಿತು. ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ-ವಾಸ್ತವತೆಯು ಲೇಖಕರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪ್ರತೀತದಿಂದಾಗಿ ಊನಗೊಂಡ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೀಡುವುದೆಂದು ತಿಳಿದದ್ದರಿಂದ ಆ ಬಗೆಯ ವಾಸ್ತವತಾ ಮಾರ್ಗವೂ ಬೇಡವಾಯಿತು.

ಲೇಖಕರ ಮಾನಸಿಕ ಅವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿತವಾಗುವ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ವಾದ ಹೂಡಲಾಯಿತು. ಇವೆರಡೂ ವಾಸ್ತವತಾ ಮಾರ್ಗಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು, ಅದರ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಸೋಲುವುದರಿಂದ, ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿವಿರೋಧಿಯೂ, ಯಥಾಸ್ಥಿತಿವಾದಿಯೂ, ಹೊಸ ಸಮಾಜನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರಾಸಕ್ತವೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು ಉಳಿದ ಮೂರನೆಯ ಮಾರ್ಗ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆ. ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರದ ರಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ಟೀಕಿಸಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ 'ಸಹಚರ'ರೆಂದು ಪರಿಗಣಿತರಾದ ಲೇಖಕರೆಲ್ಲರೂ ಇದೇ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು. ಈಗ ಈ ಮಾರ್ಗವು ಬದಲಾದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ಕೆಲಸವನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕೆಂದು ಆಶಿಸಲಾಯಿತು.

ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಲೇಖಕರು ಸಮಸ್ಯೆಯ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳನ್ನು, ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ನಿರತರು. ಚೆಕಾವ್ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಒಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಲೇಖಕರು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಓದುಗರ ಎದುರಿಗೆ ಎಳೆ ಎಳೆಯಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿ ಇಡುವುದರಲ್ಲೇ ತೃಪ್ತರು. ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಉತ್ತರ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಹೀಗೆ ಸಮಾಜದ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಗಳ ಪರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಅಪರಾಧವೇನೂ ಅಲ್ಲ; ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ಪಕ್ಷ ವಹಿಸಲಾಗದೇ ಹೋಗುವುದು ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರ ಮಿತಿಯೂ ಆಗಬಹುದು. ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಲೇಖಕರು ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ಸಮಾಜವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ನಿರೂಪಣಾ ಕ್ರಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆ [ಜಾರ್ಜ್ ಲುಕಾಸ್ ಬಳಸುವ **ಪರ್ಸ್‌ಪೆಕ್ಟೀವ್** ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಸಂವಾದಿ]ಯೇ ಬೇರೆ. ಅದಿನ್ನೂ ತನ್ನ ಅಂತರ್ವಿರೋಧಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜ. ಅಂತರ್ವಿರೋಧಗಳ ನಡುವಣ ಶತ್ರುತ್ವ ಅದರ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪಿರುವ ಘಟ್ಟವದು. ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಭಾಗಿಗಳಲ್ಲ. ಅವರು ಅದನ್ನು ಕಾಣಬಲ್ಲರು ಮಾತ್ರ. ಆತನ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ತಮ್ಮ ಬದಲಾವಣೆಯ ದಿಕ್ಕಿನ ಸೂಚನೆ ಕೊಡುತ್ತಾ ರೂಪ ತಳೆಯುತ್ತವೆ. ನಿಕೋಲಾಯ್ ಗೋಗೋಲನ 'Over coat', ನಲ್ಲಿ, ದಾಸ್ತೋವೆಸ್ಕಿಯ ಮೊದಮೊದಲ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ, ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದು ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ರಷಿಯಾದ ಸಮಾಜ ಚಿತ್ರಣ. ಬದಲಾವಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದ ಕುದಿತಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿವೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಇವರಾರೂ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಪಕ್ಷವಹಿಸಿದವರಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಶ್ರಮಜೀವಿವರ್ಗದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಗುಣಗಳನ್ನು, ಕ್ರಾಂತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಿಲ್ಲ. ಯಾವಾಗ ಕ್ರಾಂತಿಯಾಯಿತೋ ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆಯೂ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಕೇವಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುತ್ತಾ, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾ ಕೂರಬೇಕೆ? ಸಮಾಜವಾದಿ ಕ್ರಾಂತಿಯಿಂದಾಗಿ ಸಮತಾವಾದಿ ಸಮಾಜದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಹೊರನಿಂತು ನೋಡುವ ಬಗೆಯದಲ್ಲ. ಆತ ಅಂಥ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಓದುಗ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೂ ಆ ಸಮಾಜದ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ತಮ್ಮ ಸಮಾಜವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು. ಲೇಖಕರಿಂದ ಈ ಜವಾಬುದಾರಿ ನಿರ್ವಹಣೆಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಮಾರ್ಗ ನೆರವಿಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಧೇ ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರದ ರಷಿಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಕೊರತೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರು ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವೊಂದಕ್ಕೆ ಹುಡುಕಾಟ ನಡೆಸಿದ್ದರು.

ರ್‍ಯಾಪ್ ಸ್ವತಃ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡುವಲ್ಲಿ ಸೋತಿತು, ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉದಾರವಾದಿ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿತು ಇಲ್ಲವೇ ವಿರೋಧಿಸಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಆ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊರಿಸಲಾಯಿತು. ಲೇಖಕರಿಗೆ ಯುಕ್ತ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡಬೇಕೆಂಬ ಸೂಚನೆಯನ್ನು 1932ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಜೋಸೆಫ್ ಸ್ಟಾಲಿನ್ ನೀಡಿದನು. ನವ ಜಗತ್ತಿನ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸಮತಾವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯೆಂದು ಕರೆದು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಖಚಿತಪಡಿಸಬೇಕೆಂದನು. ಐ ಗ್ರೊನ್‌ಸ್ಕಿಯ ನೇತೃತ್ವದ ಸಮಿತಿಯೊಂದು 'ಚಾಕಚಕ್ಯತೆಯಿಂದ' ಸ್ಟಾಲಿನ್ನನನ್ನು ಅಂಥದೊಂದು ಮಾತನ್ನು–ಸಮತಾವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ–ಬಳಸುವಷ್ಟು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಪಕ್ವವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಸಿತು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಲೇಖಕರು ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬೇಕೆಂಬ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನಂತೂ ಕೈ ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದವು. ದಾಖಲೆಗಳು ಹೇಳುವಂತೆ ಸ್ಟಾಲಿನ್ ಕೂಡ ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿದ್ದನು. ಈ ಚರ್ಚೆಗಳ ಫಲಿತವಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ತಲುಪಲಾಯಿತು. 1932ರ ಮೇ 23ರ 'ಲಿಟೆರೇಚರ್ ಗೆಜೇಟ'ದ ವರದಿಯಲ್ಲಿ ಆ ನಿರ್ಧಾರದ ಸಾರ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. 'ಬರೆಹಗಾರರು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಅದೆಲ್ಲವೂ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವೂ, ಅಮೂರ್ತವೂ ಆಗಿದೆ..... ಬರವಣಿಗೆಯ ಬಗೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಅಮೂರ್ತಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದಾಗದು. ಲೇಖಕರು ಮೊದಲು–ಗತಿತಾರ್ಕಿಕ ವಸ್ತುಮೂಲವಾದದ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಕಲಿತ ನಂತರವೇ ಅವರು ಬರೆಯಲು ಆರಂಭಮಾಡಬೇಕೆಂಬಂತೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಬಾರದು. ಲೇಖಕರಿಂದ ನಾವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದಿಷ್ಟೇ; ಅವರು ಸತ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯಲಿ, ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲಿ. ಈ ವಾಸ್ತವತೆ ಗತಿತಾರ್ಕಿಕವಾದುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸೋವಿಯೆತ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಧಾನ ವಿಧಾನವೆಂದರೆ 'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ' ಆಮೇಲೆ ಚರ್ಚೆ ಏನೇ ನಡೆದಿರಲಿ; **ಸೊವ್**‌ನ ಸ್ಥಾಪನಾ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಮುಂದೆ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನ ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯೇ ಆಗಬೇಕೆಂದು ಸೂಚನೆ ನೀಡಲಾಯಿತು. ಆ ಸಂಘದ ಸದಸ್ಯರಲ್ಲದವರಿಗೆ ಪ್ರಕಟನೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅಂಶ ಗಮನಾರ್ಹ. 'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂಬ ಸರಕಾರಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ನೀತಿಯನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರ ಮೇಲೆ ಪೂರ್ವಒಪ್ಪಿಗೆಯಿಲ್ಲದೆ

ಹೇರಲಾಯಿತೆಂಬ 'ಪಶ್ಚಿಮ'ದ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ, ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸದೆ ತಮ್ಮ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನೇ ಸತ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಹೇಳುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿದೆ ಎಂದು ಸೋವಿಯತ್ ವಿಮರ್ಶಕರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ಸೋವಿಯೆತ್ ಬರೆಹಗಾರರೆಲ್ಲರೂ ಈ ವಿಧಾನವೊಂದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದ್ದರೆಂದು ಸಾಧಿಸುವುದು ಆಗದು. ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಕಾಲದವರಲ್ಲದ, ಬರಲಿರುವ ಬರೆಹಗಾರರಿಗೂ ಈ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹೇರಲಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೊವ್ನ ಅಧಿವೇಶನ (1934)ದಲ್ಲಿ ಭಾಷಣ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಮುಖರಲ್ಲಿ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಂಗಾರ್ಕಿಯೂ ಒಬ್ಬನು. **ರ್‍ಯಾಪ್**ನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದ್ದ ಶ್ರಮಜೀವಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು (ಬಾಗ್ದನೋವ್‌ನ ಹೇಳಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಶುದ್ಧ ಶ್ರಮಜೀವಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆಯನ್ನಾಗಿಯೇ) ನಿರ್ಮಿಸುವುದೇ ಈಗಲೂ ಗುರಿಯಾಯಿತು. ಗಾರ್ಕಿಯ ಭಾಷಣ ದೀರ್ಘವಾಗಿತ್ತು. ಆತ ತನ್ನ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ರಷಿಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಆತ ಕ್ರಾಂತಿಪೂರ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆಯೇ ಸಮತಾವಾದಿ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಾಣದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದನು. ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ ನಿಜವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಮಾತ್ರ. ಅವನ ಮಾತುಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

"ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಸಾಧಿಸುವ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸದೆ, ಅದು ಶಬ್ದಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿರುವ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ, ನಾವೀಗ ಕಳೆದ ಕಾಲದ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಬಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ನಿರ್ನಾಮಗೊಳಿಸಲು ನೆರವಾಗಬಲ್ಲ ವಾಸ್ತವತೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಈ ವಾಸ್ತವತೆ (ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆ) ಸಮಾಜವಾದಿಯೊಬ್ಬರಿಗೆ ತಕ್ಕ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡುವಲ್ಲಿ ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದರಲ್ಲೇ ಮಗ್ನವಾಗಿ ಅದು ಏನನ್ನೂ ಸಮರ್ಥಿಸಿಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತಾವು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನೇ ತಿಳಿಯದೇ ಸಮರ್ಥಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿರುವ ಅಪಾಯಗಳೂ ಉಂಟು... "ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಬದುಕನ್ನು ಅದರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ, ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಗುರಿ ನಿಸರ್ಗದ ಮೇಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅವ್ಯಾಹತ ಜಯವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವುದು. ಮತ್ತು ಇಡೀ ಮನುಷ್ಯ ಜನಾಂಗವನ್ನು ಏಕತ್ರಗೊಳಿಸುವುದು."[2]

ಗಾರ್ಕಿಯ ವಿಚಾರಗಳು ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕನೊಬ್ಬನ ವಿಚಾರಗಳೂ ಆಗಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಬದಲಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನವೊಂದನ್ನು ಆತ ಸಮರ್ಥಿಸಿ ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿರುವುದು ಆ ವೇಳೆಯ ಚಿಂತನೆಯ ಒಂದು ಪಾರ್ಶ್ವವನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲದು.

1932ರಿಂದ 1956ರವರೆಗೆ ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯು ರಷಿಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಧಾನವೆಂದು ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದಿತ್ತು, ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆಗೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಗಿದೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಸೊಲ್‌ಜೆನಿಟ್ಸನ್ನನು ಸ್ಟಾಲಿನ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಅವಧಿಯ ಶಿಕ್ಷಾ ಶಿಬಿರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬರೆದ ಕಿರುಕಾದಂಬರಿ 'ಒನ್ ಡೆ ಇನ್ ದ ಲೈಫ್ ಆಫ್ ಇವಾನ್ ಡೆನ್ಸೊವಿಚ್' ರಷಿಯಾದ ಅಧಿಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪತ್ರಿಕೆಯಾದ 'ನೋವಿಮಿರ್'ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಅದು ನಿಕಿಟ ಕ್ರುಶ್ಚೇವ್‌ರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದೇ ನಡೆದ ಘಟನೆ. ಇದರಿಂದ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸರಕಾರ ಸ್ಟಾಲಿನ್ನನ ಆಡಳಿತಾವಧಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಬಗೆಗೆ ತನ್ನ ಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನು ಬರೆದಂತಾಯ್ತು.

ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ

'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂಬ ಮಾತು ಚಲಾವಣೆಗೆ ಬಂದ ಪ್ರಸಂಗ, ಕಾರಣ, ಉದ್ದೇಶ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯ ನಮಗಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಈ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವಿನ್ನೂ ಖಚಿತವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಜರ್ಮನಿಯ ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರ ಬ್ರಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಇದು 1954ರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತು.

"ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆಯು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸುವ ಆನಂದ, ಮನುಷ್ಯನ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಸಮಾಜವೇ ನಿರ್ಧರಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಅರಿವಿನಿಂದ ಉಂಟಾದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ......ಮನುಷ್ಯನ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿಸುವಂಥ, ಸಮಾಜದ ರಚನೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನೂ, ಸಮಾಜದ ಗತಿಯ ದಿಕ್ಕನ್ನೂ ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಖಚಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಬದ್ಧ; ಅವು ಬದಲಾಗಬಲ್ಲವು ಮತ್ತು ಅವು ತಮ್ಮತಮ್ಮಲ್ಲೇ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆಂದು ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಾವ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಜನಾಂಗದ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೋ. ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೋ ಅಂಥವುಗಳು ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪುರಸ್ಕಾರಯೋಗ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಸಮಗ್ರ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನೀಡುವುದಿಲ್ಲವೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಸೂತ್ರದಂತೆ ಕಾಣುವ ಈ ಮಾತುಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲವು. ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಕೃತಿಗೆ ಲೋಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಇವರೊಡನೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಅವೆರಡನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಮೊದಲು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

(ಅ) ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಲೋಕ:

ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಕೃತಿಗಳು ಲೋಕದೊಡನೆ ಪಡೆಯುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮೊದಲು ನೋಡೋಣ. ಅಲ್ಲಿ ಲೋಕದ ವಿವರಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ

ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ; ಮತ್ತು ಆ ಕಾರ್ಯಕಾರಣಗಳು ಲೋಕದೊಳಗೆ ಇರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಚರಿತ್ರೆಯ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆಯುಬಹುದು. ಎಂದರೆ ಭೂತಕಾಲದ ನೆರವಿನಿಂದ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈಗ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಘಟನೆಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಆಗಿಹೋದ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ಒಂದು ಕ್ರಮವನ್ನು ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ವರ್ತಮಾನದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೇ ಅವರ ಗುರಿ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಬಳಸುವ ಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಭೂತಕಾಲದ ಘಟನಾವಳಿಯೂ ಒಂದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಮಾರ್ಗದ ಬರೆಹಗಾರರು ಇಂದಿನ ಘಟನೆಗಳು ನಾಳೆ ಏನಾಗಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಕಾಣಲಾರರು. ವರ್ತಮಾನದ ವಿಕಸನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪಿದರೂ, ಅದು ಏನಾಗಿ ರೂಪತಳೆದೀತೆಂಬುದು ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯವಲ್ಲ.

ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ, ಈಗಾಗಲೇ ತಿಳಿದಂತೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿಯತ್ತ ಸಾಗುವ ಸಮಾಜದ ಅವಶ್ಯಕತೆ. ಇಂದಿನ ಲೋಕವು ನಾಳೆ ಏನಾಗಬಹುದೆಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ, ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಖಚಿತತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಇಂದಿನ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನಿನ್ನೆಯ ವಾಸ್ತವದ ಫಲಿತವನ್ನಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತೃಪ್ತರಾಗಲಾರರು. ನಾಳೆ ಏನಾಗಬೇಕೆಂಬುದೂ ತಿಳಿದಿದೆಯಾಗಿ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಖಚಿತಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅವರು ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಅವರ ಭವಿಷ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಎಂದರೆ ಇಂದಿನ ವಾಸ್ತವದ ಚಿತ್ರಣ ಅವರ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಅದು ಅವರ ಸಾಧನ. ನಾಳಿನ ವಾಸ್ತವವೇ ಅವರ ಗುರಿ. ಮನುಷ್ಯ ತಮ್ಮ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮಿಚ್ಛೆಯಂತೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲಂತೆ ಅವರು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು. ಸಮಾಜದ ಚಲನೆಯ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಕಾಣಬಲ್ಲ, ಆ ಚಲನೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಗಳ ಗೆಲುವನ್ನು ಕಾಣಬಲ್ಲ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಮಾರ್ಗದ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಲೋಕ ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ನಿಲುವನ್ನು ಈವರೆಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ತಾರ್ಕಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾತ್ರ. ಇದರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಬೇರೆಯೇ ಇವೆ. ಅದಲ್ಲದೆಯೂ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿವೆ. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಲೋಕದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕೃತಿಯ ನಾಯಕನ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ನಾಯಕನ ಶಕ್ತಿಯ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಪರಿಮಾಣಗಳ ನೆಲೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ಆತ ತನ್ನ ಪರಿಸರಕ್ಕಿಂತ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಪರಿಮಾಣಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಉನ್ನತನಾಗಿರಬಹುದು; ನಿಸರ್ಗವನ್ನೂ ಆತ ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲಬಹುದು. ಆತ ಒಬ್ಬ ಪುರಾಣದ ನಾಯಕ. ಆತ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಮೀರಲಾರದೆ ತನ್ನ ಪರಿಸರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮೀರುವನಾದರೆ ಐತಿಹ್ಯ ನಾಯಕ. ಆತ ತನ್ನ ಪರಿಸರವನ್ನು ಶಕ್ತಿಯ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಮೀರದೆ ಪರಿಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮೀರಿದರೆ ರಮ್ಯಕಥಾ ನಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಶಕ್ತಿಯ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಪರಿಮಾಣದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದರೆ ವಾಸ್ತವನಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಶಕ್ತಿಯ ಪರಿಮಾಣ (ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬಗೆಯು)ದಲ್ಲಿ ಪರಿಸರಕ್ಕಿಂತ ಕೀಳಾದರೆ ವಿಡಂಬನಾ ನಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ವಿವರಣೆಯ ಪ್ರಕಾರ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾವಾಸ್ತವತೆಯ ನಾಯಕ ವಾಸ್ತವತಾ ನೆಲೆಯವನು. ಆತ ತನ್ನ ಪರಿಸರದೊಡನೆ ಸಮಾನ. ಆದರೆ ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ನಾಯಕ ಪರಿಸರವನ್ನೇ ಬದಲಿಸಬಲ್ಲವನು. ಇದು ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಆದರೂ ಆತ ತನ್ನ ಪರಿಸರಕ್ಕಿಂತ ಶಕ್ತಿಯ ಪರಿಮಾಣದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತನಾಗಿದ್ದು ರಮ್ಯಕಥಾನಕದ ನಾಯಕನನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವತಾ ಮಾರ್ಗದ ಕೃತಿಯ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ರಮ್ಯಕಥಾನಕದ ನಾಯಕನ ಗುಣಗಳು ಕಾಣಬಹುದೆ? ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಧುವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕೆಲವು ಸಮರ್ಥಕರು. ಕಟ್ಟಬೇಕಾಗಿರುವ ಭವಿಷ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೃತಿಯ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಗುಣದ ಪರಿಮಾಣ ಹೆಚ್ಚಿದರೆ ತಪ್ಪೇನೂ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ.ಗೆ ದುಡಿಮೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಶ್ರದ್ಧೆ ಆತನಲ್ಲಿ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿರಬಹುದು. ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ 'ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಕನಸುಗಾರಿಕೆ' ಕಾಣುವುದೆಂದು ಲುಕಾಚ್ಸ್ ಆದಿಯಾಗಿ ಹಲವರು ಹೇಳುವುದು ಮೇಲಿನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. ವಾಸ್ತವತಾ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಆಶಾಚಿಂತನೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಗೊಳಿಸುವುದು ಸಲ್ಲದೆಂದು ಕೆಲವರ ವಾದ.

ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ವರ್ತಮಾನದ ಗತಿಯು ನಿಶ್ಚಿತ ದಿಕ್ಕಿನೆಡೆಗೆ ಮುಖ ಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ಆ ನಾಳಿನ ಸಾಧನೆಗೆ ಇಂದಿನ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಬೇಕೆಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಿಯತಿವಾದವೂ ಸೇರಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಲೇಖಕರು ನಿಶ್ಚಿತ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಸದಾ ಗಮನವಿಡಬೇಕೆನ್ನುವುದರಿಂದ ಬದುಕಿನ ಗತಿಯ ಹಲವಾರು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಮರೆಯಬೇಕೆಂದೂ ಸೂಚಿಸಿದಂತಾಯಿತು. ಮಾದರಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಇದರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗ ತೊಡಗಿದವು. ಶೈಲಿಯಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಮಾದರಿಯೇ ಸೂಕ್ತವೆನಿಸಿತು. 'ಮುಕ್ತ ವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಅರ್ನೆಸ್ಟ್ ಫಿಷರ್ ಮೊದಲಾಗಿ ಹಲವರು ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಮಾದರಿಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಯು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಒಂದು ಅಂಗವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಈ ಎರಡು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಲೋಕಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ ತಳೆಯುವ ನಿಲುವು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದುದಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಲುಪಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಮಾರ್ಗದ ನಿರಾಕರಣೆಯ ಮಾತಲ್ಲ. ಅದರ ಮಿತಿಯ ಸ್ಪಷ್ಟನೆ ಮಾತ್ರ.

(ಆ) ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಸಂಬಂಧ

ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಲೋಕ ಸಂಬಂಧವಾಗಿದೆ: ಇಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ಪೂರ್ಣಗೊಂಡ ಮೇಲಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸುತ್ತೇವೆ. ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಕೃತಿಯು ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ನೀಡುವುದು ಜ್ಞಾನರೂಪದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವನ್ನು. ಕೃತಿಯು ಯಾವ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಇಂದಿನ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದೋ. ಅದೇ ಭವಿಷ್ಯಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಾಮಾಜಿಕರೂ

ದುಡಿಯುತ್ತಿರುವವರು. ಆತನ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಕೃತಿಯು ಪುಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕರಿಗೂ ಸಮಾಜ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಇದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದು ಮೇಲಿನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ. ಕೃತಿಯು ಓದುಗರಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅಥವಾ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅವರ ಜಗತ್ತಿನ ಅಪರಿಚಿತತೆಯನ್ನು ಎದುರಿಗಿಡುವ ಕೆಲಸ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತಾ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತಾಮಾರ್ಗದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಓದುಗರು ಪರಿಚಿತ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ; ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ನಾಳಿನ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿಯುವವರನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರ ಸಮಾಜವೇ ಸಮತಾವಾದಿ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಿತಿಗಾಗಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುವುದೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದರಿಂದಾಗಿ, ಕೃತಿಯು ತೋರುವ ಮುನ್ನೋಟ ಓದುಗರಿಗೆ ನನಸಾಗುವ ಕನಸೆಂದು ಅನ್ನಿಸಬಹುದು. ಕೃತಿಯು ನೀಡುವ ಅನುಭವ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆಶಯದ ಪೂರೈಕೆಯ ಸ್ವರೂಪದ್ದು. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಮಾರ್ಗದ ಕೃತಿಗಳ ನಿಯೋಗ ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವಾದುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸಂದಿಗ್ಧವೂ ಆಗಿದೆ. ಸಂದಿಗ್ಧವೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭಾಷಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಮತ್ತು ಕಾಲಾತೀತ ಎಂಬ ಎರಡು ಆಯಾಮಗಳಿರುತ್ತವೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದಾದರೆ ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತಾ ಮಾರ್ಗದ ಕೃತಿಯು ಅದರ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದುದಾದರೆ, ಕೇವಲ ತನ್ನ ಪುಸ್ತಕದ ಓದುಗರನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರಾಚೆಗೆ ಕಾಲ, ದೇಶದಾಚೆಗಿನ ಓದುಗರನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಕೃತಿಗಳು ಕಾಲ, ದೇಶಗಳು ದಾಟಿದಾಗ ಕೇವಲ ಪಾಂಡಿತ್ಯಾಸಕ್ತಿಯ ಕೃತಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಿನ್ನಸಿದ್ಧತೆಯ ಓದುಗರಿಗೆ ಅವು ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಲಾರವು. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅದೇ ಸಮಾಜ ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ಪ್ರಗತಿ ಹೊಂದಿದಂತೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಕಾಲದ ಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮ ನಿಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ನಿಯೋಗ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವರ ಕೇವಲ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ನಾವು ಎಂದಿಗೂ ಅಥವಾ ಇಂದಿಗೂ **ಅನಾ ಕರೇನಿನಾ**ವನ್ನು ಓದಬಲ್ಲೆವೇ ವಿನಃ **ಹೌ ದ ಸ್ಟೀಲ್ ವಾಸ್ ಟೆಂಪರ್ಡ್** ಎಂಬ ಕೃತಿಯನ್ನಲ್ಲ. ಇದು ಕೇವಲ ನಿದರ್ಶನ ಮಾತ್ರ, ಅದರ ಹಿಂದಿನ ತರ್ಕ ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಇದೆ.

(ಇ) ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕೃತಿಕಾರರ ಸಂಬಂಧ: ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯ ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರ ಘಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪಬಹುದು. ಇದು ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕೃತಿಕಾರರ ಸಂಬಂಧ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಕೃತಿರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ಅಪ್ರಬುದ್ಧವೆನಿಸಿದರೆ, ಕೆಲವರಿಗೆ ಯುಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಬೇಕಾದ ಮುನ್ನೋಟ ಅವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವವಲ್ಲ. ಅದು ಅವರಿಗೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ದತ್ತವಾಗಿ ಬಂದುದು. ಅದನ್ನವರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಡಗಿದೆ. ಲೇಖಕರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂಬ ಮಾತು ಒಂದು ಶುದ್ಧ ಸಂಪ್ರತ್ಯಯವಲ್ಲ, ಸಾಪೇಕ್ಷವೆಂದು ತಿಳಿದರೂ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಗೆಹರಿದಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜವು ನಾಳೆ ಇಂಥದೇ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ; ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಗಿತಗೊಳಿಸಿ, ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವನ್ನಾಗಿಸ

ಬೇಕೆಂದು ಶ್ರಮಜೀವಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ರೂಪುರೇಖೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ನಡುವೆಯೇ ನೌಕರಶಾಹಿಯೊಂದು ಬೆಳೆಯಬಹುದೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಸಮಾತಾವಾದಿ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಾಣದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರೊಬ್ಬರು ಈ ಕಾಣದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಂಡರೆ ಅದು ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದ ಗತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಹಾಗಿರಲಿ. ಲೇಖಕರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜಗತ್ತಂತೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿವಿಶಿಷ್ಟ ವಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದೆಂಬ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ಲೇಖಕರು ಅವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗಿಲ್ಲ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಪುರಾವೆ ಸೋವಿಯೆತ್ ದೇಶದ ಕಳೆದ ನಲ್ವತ್ತೈದು ವರ್ಷದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿದೆ. **ಸೊವ್**ನ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾದ ನಂತರ ಲೇಖಕರೆಲ್ಲರೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಅದರ ಸದಸ್ಯರಾಗಬೇಕಾಯ್ತು. ಅದರ ನಿರ್ದೇಶನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಸ್ಟಾಲಿನ್ನನ 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಕ್ತಾರ'ನೆಂದು ಈಚೆಗೆ ಕರೆಸಿಕೊಂಡ ಎ.ಎ. ಜ್ಡಾನೊವ್ ಎಂಬಾತನಿಗೂ ಈ ಸಂಘಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆತ 1947ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಲೇಖನವೊಂದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅದು 'ಜ್ವೆದ' ಎಂಬ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಬರೆದ ವರದಿ. ಈಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಶತಮಾನದ ಅನುಭಾವಿ ಕವಯತ್ರಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳೆಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನ್ನಾ ಆಕ್ಮತೋವಾಳ ಕೆಲವು ಕವನಗಳನ್ನು, ಜೋಸ್ಚೆಂಕೋ ಎಂಬಾತನ ಒಂದು ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಈ ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಟಿಸಿತ್ತು. ಜ್ಡಾನೋವ್ ಆ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದು ಎಂಥ ಅಪರಾಧವೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಜೊಸ್ಚೆಂಕೋ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ನಾಯಕನಾಗಿ ಒಂದು ಕಪಿಯನ್ನು ಆಯ್ದು ಇಡೀ ಸೋವಿಯೆತ್ ಜನತೆಗೆ ಅವಮಾನ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆಂದು ವಾದಿಸಿದ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆ ಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶವೇ ಬೇರೆಯಿತ್ತು. ಆದರೆ ಸರಕಾರಿ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಕೃತಿಗೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ನೀಡುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೇ ಪುರಸ್ಕೃತಗೊಂಡ ಬಗೆಯಿದು: ಇನ್ನು ಅನ್ನಾ ಆಕ್ಮತೋವಳನ್ನಂತೂ ಹೀನಾಯ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. [ಈಕೆಯ ಕವನಗಳು **ಲೆನಿನ್‌ಗ್ರ್ಯಾಡ್** ಎಂಬ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದವು.]* ಆಕೆ ಕ್ಷುಲ್ಲಕವಾದ, ಸೀಮಿತ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತು, ಬೆಲೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾಳೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸೋವಿಯೆತ್ ದೇಶದ ಕ್ರಾಂತಿಪೂರ್ವ ಶ್ರೀಮಂತ ಯುಗದ ಸತ್ತನೆನಪುಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತ ಆಕೆಯ ಬರವಣಿಗೆ ಜನರಿಗೆ ಏನೇನೂ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆಕ್ಮತೋವಳ ಕವನಗಳ ಮಹತ್ವವೇನೇ ಇರಲಿ, ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಸರಕಾರೀ ನೀತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಬರೆಯುವುದನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಜ್ಡಾನೋವ್‌ನ ಈ ಅನುಭವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತತೆಯ ಪ್ರತೀಕ. ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯೇ ಅಧಿಕೃತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನವೆಂದು ಹೇಳಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಜ್ಡಾನೋವ್ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. 1956ರಲ್ಲಿ ಆತನಿಂದ ಆಗಿರಬಹುದಾದ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಸೋವಿಯೆತ್ ಬರೆಹಗಾರರ ಸಂಘದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ರಷಿಯಾದ ಎಷ್ಟೋ ಜನ ಲೇಖಕರು ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದರು. ಅವರು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಯಿತಷ್ಟೆ. ಬೋರಿಸ್

ಫಾಸ್ಟರ್‌ನಾಕ್, ಜ್ಮಯ್‌ತಿನ್, ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಸೋಲ್‌ಜೆನಿಟ್ಸನ್ ಇವರಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದ ಕೆಲವರು. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದವರೆಂದು ಅವರನ್ನು ಇತರ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಉಂಟು. ಆದರೂ ಆ ಲೇಖಕರು ಹುಸಿಯಾದ ನೆಲೆಯವರಲ್ಲ. ತೀವ್ರವಾದ ಅಂತರ್ವಿರೋಧವೊಂದನ್ನು ಅವರ ಮೂಲಕ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿಧೆ.

ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇನ್ನೆರಡು ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಈ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಮುಗಿಸಬಹುದು.

(1) ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ತತ್ತ್ವವು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಸಹಜವೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂಥದೇ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ತತ್ತ್ವಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಕೃತಿಗಳು ರಚನೆಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವುದು ವಿಪರ್ಯಾಸವಲ್ಲವೇ?

(2) ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯಂಥ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇನ್ನೂ ಪ್ರಥಮ ಹಂತದ ಶ್ರಮಜೀವಿ ಪ್ರಭುತ್ವಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗದ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ, ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ; ಅಥವಾ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿಯಾದರೂ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ ಅಲ್ಲವೇ?

* * * *

ಕೊನೆಯಮಾತು: ಲೇಖನದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತಕ್ಕ ಕನ್ನಡ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಅವು ಈ ಲೇಖನದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿದವು. ಸೂಕ್ತಕಂಡ ಬೇರೆ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಲೂಬಹುದಾಗಿದೆ.

ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹ ಮೂಲಗಳು.

1. ಬ್ರೌನ್ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಜೆ : ರಶಿಯನ್ ಲಿಟರೇಚರ್ ಸಿನ್ಸ್ ದ ರೆವಲ್ಯೂಶನ್: ಕೊಲಿಯೆರ್ ಬುಕ್ಸ್, 1973.
2. (ಸಂ)ಕ್ರೇಗ್ ಡೇವಿಡ್ : ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ಆನ್ ಲಿಟರೇಚರ್ 1975.
3. ಈಗಲ್ಟನ್ ಟೆರಿ : ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸಮ್ ಅಂಡ್ ಲಿಟರೇಚರ್, ಮ್ಯಾಥ್ಯೂ, 1976.
4. ಪಾಸ್ ರಾಲ್ಫ್ : ದ ನಾವೆಲ್ ಅಂಡ್ ದ ಪೀಪಲ್, ಮಾಸ್ಕೊ, 1956,
5. ಗಾರ್ಕಿ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಮ್ : ಆನ್ ಲಿಟರೇಚರ್, ಮಾಸ್ಕೊ.
6. (ಸಂ) ಕುಲಿಕೊವ್. ಐಮ್ ಮತ್ತು ಜಿಸ್. ಎ : ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್–ಲೆನಿನಿಸ್ಟ್ ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಲೈಫ್ ಮಾಸ್ಕೊ 1976
7. ಲ್ಯುಕಾಸ್ ಜಾರ್ಜ್ : ದ ಮೀನಿಂಗ್ ಆಫ್ ಕಾಂಟೆಂಪರರಿ ರಿಯಲಿಸಮ್ ಮರ್ಲಿನ್ ಪ್ರೆಸ್, 1963.
8. ಒವೆಹರ್ಸೆನಾಕೊ. ಎ : ಸೋಸಿಯಲಿಸ್ಟ್ ರಿಯಲಿಸಮ್ ಅಂಡ್ ದ ಮಾಡ್ರನ್ ಲಿಟೆರರಿ ಪ್ರೊಸೆಸ್, ಮಾಸ್ಕೊ, 1978.

9. ವಾಕಿಜ್ ಅಡಾಲ್ಫೊ : ಆರ್ಟ್ ಅಂಡ್ ಸೊಸೈಟಿ, ಮರ್ಲಿನ್ ಪ್ರೆಸ್, ಸಬ್ಬರ್ 1973.
10. ಜಿಸ್. ಎ . : ಫೌಂಡೇಶನ್ ಆಫ್ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ಈಸ್ತೆಟಿಕ್ಸ್, ಮಾಸ್ಕೊ 1977

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. 'ದ ಫೈಟ್ ಫಾರ್ ಟೆಂಡೆನ್ಸಿಯಸ್ ರಿಯಲಿಸಮ್ ಬೇಸ್ಡ್ ಆನ್ ದ ಯೂಸ್ ಆಫ್ ಟೆಕ್ನಿಕಲ್ ಡಿವೈಸೆಸ್ ಎಂಪ್ಲಾಯ್ಡ್ ಬೈ ಆಲ್ ರೆವೆಲ್ಯೂಶನರಿ ಸ್ಕೂಲ್ಸ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್' ಎ. ಒವೆಹರ್ಸೆನಾಕೊ ಅವರಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿತ.

2. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಲೇಖಕರಿಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ತಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಗತಿಶೀಲತೆಯನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಈ ಗುಣವೇ ಗತಿತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನೂ ತಂದುಕೊಡುವುದು. ಏಂಗೆಲ್ಸನು ಬಾಲ್ಜಾಕನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡದ್ದು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪೋಲಿಷ್ ವಿಮರ್ಶಕ ಯಾನ್ ಕಾಟ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಬಗೆಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಇದೇ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜ್ಞಾನೋದಯ (ರೆನೆಸಾನ್ಸ್)ಯುಗದ ಹೊಸ ಮನುಷ್ಯನ ಅಪೂರ್ವ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತವನ ಲೌಕಿಕ ಮಿತಿಗಳ ನಡುವಣ ತಾಕಲಾಟವೇ ಪ್ರಾಸ್ಪರೋನಂತಹ ದುರಂತ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಅಂದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಯುಗದ ಮನುಷ್ಯನ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಅವನ ಕೃತಿಗಳು ಗತಿತರ್ಕಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳನ್ನು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಹೀಗೆಯೇ ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಲೇಖಕರು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಮಾಜದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲರೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆನ್ನಬಹುದು. ಎಂದರೆ ಅವರ ಕೃತಿಯ ಆಶಯವಿನ್ಯಾಸವೇ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

3. ....ದೇರ್ ಹ್ಯಾಸ್ ಬೀನ್ ಎ ಲಾಟ್ ಆಫ್ ಟಾಕ್ ಕನ್ಸರ್ನಿಂಗ್ ಮೆಥಡ್ಸ್, ಬಟ್ ಇಟ್ ವಾಸ್ ಆಲ್ ಸ್ಕಾಲೆಸ್ಟಿಕ್, ಅಬ್‌ಸ್ಟ್ರ್ಯಾಕ್ಟ್. ದ ಕ್ವೆಶ್ಚನ್ ಆಫ್ ಮೆಥಡ್ ಶುಡ್ ನಾಟ್ ಬಿ ಪೋಸ್ಡ್ ಅಬ್‌ಸ್ಟ್ರ್ಯಾಕ್ಟ್‌ಲಿ. ಇಟ್ ಶುಡ್ ನಾಟ್ ಬಿ ಅಪ್ರೋಚ್ಡ್ ಇನ್ ಸಚ್ ಎ ವೇ ದಟ್ ದ ರೈಟರ್ ಫಸ್ಟ್ ಹ್ಯಾಸ್ ಟು ಟೇಕ್ ಕೋರ್ಸಸ್ ಇನ್ ಡೈಲೆಕ್ಟಿಕಲ್ ಮೆಟೀರಿಯಲಿಸಮ್ ಅಂಡ್ ಓನ್ಲಿ ದೆನ್ ಬಿಗಿನ್ ಟು ರೈಟ್. ದ ಬೇಸಿಕ್ ಡಿಮ್ಯಾಂಡ್ ವಿ ಮೇಕ್ ಆನ್ ರೈಟರ್ಸ್ ಈಸ್ ದಟ್ ದೆ ಥಾಟ್ ಟ್ರೂತ್‌ಫುಲೀ ರಿಫ್ಲೆಕ್ಟ್ ರಿಯಾಲಿಟಿ, ವಿಚ್ ಇಟ್‌ಸೆಲ್ಫ್ ಈಸ್ ಡೈಲೆಕ್ಟಿಕಲ್. ದೇರ್‌ಫೋರ್ ದ ಬೇಸಿಕ್ ಮೆಥಡ್ ಆಫ್ ಸೋವಿಯತ್ ಲಿಟರೇಚರ್ ಈಸ್ ಸೋಷಿಯಲಿಸ್ಟ್ ರಿಯಲಿಸಮ್.... (ಆಕರ ಅವ್ನೆರ್ ಜಿಸ್)

4. ಅದೇ ಅಧಿವೇಶನದಲ್ಲಿ ರ್‍ಯಡೆಕ್ ಎಂಬಾತ ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್ಸ್‌ನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡಿದ. ಜಾಯ್ಸ್‌ನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆತ ಸಗಣಿಯ ರಾಶಿ ಎಂದನು. 1904ರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಉಲ್ಯುಸೆಸ್‌ನಲ್ಲಿ 1916ರ ಐರ್ಲೆಂಡ್‌ನ ಈಸ್ಟರ್ ದಂಗೆಯ ಉಲ್ಲೇಖವಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಹಾಗಾಗಿ ಅಚಾರಿತ್ರಿಕವೆಂದೂ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ವಾದವನ್ನು ಹೂಡಿದನು.

5. ಗಾರ್ಕಿ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಮ್, ಆನ್ ಲಿಟರೇಚರ್, P. 264

6. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಆನ್ ಥಿಯೇಟರ್; ಸಂ. ಜಾನ್ ವಿಲ್ಲೆಟ್. ಉಲ್ಲೇಖ: ಡೇವಿಡ್ ಗ್ರೇಗ್: ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ಸ್ ಆನ್

ಲಿಟರೇಚರ್–ಪಿ.ಬಿ–

7. ಈ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಾಗಿ ನೋಡಿ. ನಾರ್ಥ್ರೋಪ್ ಫ್ರಯ್: ಅನಾಟಮಿ ಆಫ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಮ್–ಪ್ರಿನ್ಸ್‌ಟನ್ 1957.

8. ಈ ಅಪಾಯವನ್ನು ಕುರಿತು ರಾಲ್ಫ್ ಫಾಕ್ಸ್ ತನ್ನ 'ನಾವೆಲ್ ಅಂಡ್ ದ ಪೀಪಲ್' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

9. ಅಕ್ಮತೋವ ಕ್ರಾಂತಿಪೂರ್ವ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದವಳು. ಉದಾರವಾದಿ ಧೋರಣೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಕೆ 'ಆಸ್ಮೆಯಿಸ್ಟ್' ಎಂಬ ವಾಸ್ತವತಾವಿರೋಧಿ ಮತ್ತು ಅನುಭಾವಿ ಕಾವ್ಯ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವಳಾಗಿದ್ದಳು.

10. ಹೂ ಸೆಟ್ಸ್ ಅಪ್ ದ ರೂಲ್ಸ್ ಅಬೌಟ್ ಶಾರ್ಟರ್ ಆರ್ ಲಾಂಗರ್, ನ್ಯಾರೊಯರ್ ಆರ್ ವೈಡರ್, ಯೆಲ್ಲೋಯರ್ ಆರ್ ರೆಡ್ಡರ್ ಲೈನ್ಸ್? ದ ಪೊಯೆಟ್ ಹೂ ರೈಟ್ಸ್ ದೆಮ್ ಈಸ್ ದ ಒನ್ ಹೂ ಡಿಟರ್‌ಮೈನ್ಸ್ ಇಟ್ ವಿತ್ ಹಿಸ್ ಬ್ರೆತ್ ಅಂಡ್ ಹಿಸ್ ಬ್ಲಡ್, ವಿತ್ ಹಿಸ್ ವಿಸ್ಡಮ್ ಅಂಡ್ ಹಿಸ್ ಇಗ್ನೊರೆನ್ಸ್, ಬಿಕಾಸ್ ಆಲ್ ದಿಸ್ ಗೋಸ್ ಇನ್‌ಟು ದ ಮೇಕಿಂಗ್ ಆಫ್ ದ ಬ್ರೆಡ್ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ– ಪಾಬ್ಲೊ ನೆರುಡ

ಕಾದಂಬರಿ: ಜನಪ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧಗಳು

ಒಂದು ಮಾಹಿತಿಯೊಂದಿಗೆ ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತೇನೆ. ಅಧಿಕೃತ ದಾಖಲೆಯ ಪ್ರಕಾರ 1896 ರಿಂದ (ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಾದಂಬರಿಯು ಪ್ರಕಟವಾಯಿತೆನ್ನಲಾದ ವರ್ಷ) ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ 4000ಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನೂರಕ್ಕೆ ತೊಂಬತ್ತೈದರಷ್ಟು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಈ ಸಂಖ್ಯಾ ಸ್ಫೋಟಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು ಹಲವು. ಮುದ್ರಣದ ನೆರವಿನಿಂದ ಅಧಿಕ ಪ್ರಸಾರವನ್ನು, ಅಧಿಕ ಜೀವತಾವಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಈ ಕೃತಿಸಮುದಾಯವನ್ನು ಓದುವುದಿರಲಿ, ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಸಿಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ಕೃತಿಗಳು ಈಗ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಷ್ಟೇ ಉಳಿದಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈಗ ಕಾದಂಬರಿಯ ಓದುಗರು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುತ್ತಾರೆಯೇ ಹೊರತು ನಾವು ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ತಿಳಿದ ಎಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನಲ್ಲ. ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ತಲೆಮಾರುಗಳಷ್ಟು ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಕನ್ನಡ ಓದುಗರೆಲ್ಲರ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಓದು ಒಂದೇ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ, ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅಳವಡುವುದಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ತಲೆಮಾರುಗಳ ಶ್ರೇಷ್ಠಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುತ್ತಲೇ ಬೆಳೆದ ಓದುಗರ ಜತೆಗೆ ಎಂ.ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರ 'ಮಾಡಿದ್ದುಣ್ಣೋ ಮಹರಾಯ' ಅಥವಾ ದೇವುಡು ಅವರ 'ಅಂತರಂಗ'ದ ಹೆಸರೂ ತಿಳಿಯದಿರುವ ಇಂದಿನ ಓದುಗರೂ ನಮ್ಮೊಡನೆ ಇದ್ದಾರೆ. ಮೇಲಿನ ಮಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ವಿವರಣೆ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಂದು ದಿಕ್ಕನ್ನು ನೀಡಿದರೂ, ಕೊಂಚ ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಳ್ಳಲೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಮತ್ತು 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಎಂಬ ಎರಡು ಪದಗಳ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಸರಳೀಕರಣಗೊಳ್ಳುವ ಅಪಾಯದ ಅಂಚಿನಲ್ಲೇ ಸಾಗುತ್ತವೆ ಹಾಗೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೇ ಸರಳೀಕೃತವಾಗಲೂಬಹುದು. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಲೇಖನದ ಮೊದಲಲ್ಲೇ ಗಮನಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಎಂದರೇನು? ಈ ಮಾತಿಗೆ 'ಹೆಚ್ಚು ಜನರಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು' ಎಂಬ ಸರಳ ಅರ್ಥವಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಇದು ವಿವರಣೆ ನೀಡುವ ಬಗೆಯದು. ಇದಲ್ಲದೆ 'ಹೆಚ್ಚು ಜನರಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಉತ್ತಮವಾದುದು ಇಲ್ಲವೇ ಉತ್ತಮವಲ್ಲದ್ದು' ಎಂಬ ತರತಮ ಭಾವದ, ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯ ಅರ್ಥದ ಬಳಕೆಯೂ ಒಂದಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೇ ಬಗೆಯ ಅರ್ಥವೇ ಉದ್ದೇಶಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ

ಮೊದಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನಕೃತಿಗಳ ಕಡೆಗೆ ಮುಖಮಾಡಿದ್ದ ಓದುಗರನ್ನು ತಮ್ಮ ವಲಯದೊಳಗೆ ತರಲು ಎಚ್ಚರದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನೇ ಮಾಡಿವೆ. 'ಜನರಿಗೆ ಬೇಕಾದ' ಕೃತಿಯಾಗಲು ಶ್ರಮಿಸಿವೆ. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಓದುಗವರ್ಗದ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಧಿಕಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾದದ್ದು ಸಿದ್ಧವಾದ ಸಂಗತಿ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಕೃತಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಜನರ ಓದಿಗೆ ಸಿಗುವಂತಾಗುವುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವೆನಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈಚಿನ ವಿಮರ್ಶಾ ನಿಲುವು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಯೊಂದನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಅದೆಂದರೆ ಒಂದು ಕೃತಿ 'ಜನಪ್ರಿಯ'ವಾಗಲು ಯತ್ನಿಸಿದಷ್ಟೂ ಅದರ ಕಲಾಗುಣ ಕಡಿಮೆಯಾಗುವುದೆಂಬ ತರ್ಕ; ಅಥವಾ ಕೃತಿಕಾರ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಓದುಗರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಬೇಕೆಂದು ಕೃತಿರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಆಶಿಸುವುದು ಅವನಿಗೆ ಹಲವು ಅಡೆತಡೆಗಳನ್ನು ತಂದೊಡ್ಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಕಲಾಗುಣಕ್ಕೆ ಎರವಾದ ಕೃತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಮಾತನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರ 'ಇದೇ' ಎಂದು ಬೆರಳಿಟ್ಟು ತೋರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ; ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರ ತನ್ನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ವಿವಿಧ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ದಾಟುತ್ತಾ ಬಂದಂತೆ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಹಲವು ಅರ್ಥಗಳು ಅವಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ, ರೂಢಿಗತ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ ತಿಳಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ತಿಳಿದ ಮೊದಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಲ್ಲಿ ಈ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ಕೃತಿಯು 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದೆಂದು ಅನಿಸಿದ್ದರೆ ಅದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಉದ್ದೇಶ ಕೇವಲ ಶುಷ್ಕ ಬೋಧನೆಯಂತಾಗದೆ ರಂಜಕವೂ ಆರ್ದ್ರವೂ ಆದ ಕಥನದ ಮೂಲಕವೂ ನೆರವಾಗಬೇಕೆಂದು ಮತ್ತೊಂದು ನೆಲೆಗಟ್ಟು. ಪುರಾಣ, ಐತಿಹ್ಯ ಮತ್ತು ರೋಚಕ ವಸ್ತು, ವಿನ್ಯಾಸ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಗ 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಗುಣವಿದೆ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನವೋದಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ವಸ್ತು, ವಿನ್ಯಾಸ, ಶೈಲಿಗಳು ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆ ಹಾಗೂ ವಿಶಾಲ ತಳಹದಿಯ ಮಾನವತಾವಾದ ಇವು ಕೃತಿಯ ಬಂಧ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳ ರೂಪಣದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಕಗಳಾಗಿದ್ದವು. 'ಮಾಡಿದ್ದುಣ್ಣೋ ಮಹರಾಯ' 'ಇಜ್ಜೋಡು' 'ಕಾನೂರು ಹೆಗ್ಗಡತಿ', 'ಚೋಮನ ದುಡಿ' 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ' ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಓದುಗರ ಅನುಭವವಲಯ ಮತ್ತು ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಇವುಗಳನ್ನು ವಿಶಾಲಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಗುಣ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ವಲಯವಾಗಿತ್ತು. ಅನುಭವದ ಗಾಢತೆ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಮುಖ್ಯ ತುಡಿತಗಳಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಇವುಗಳು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆವಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡಾಗ ಕೃತಿಗೆ 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಗುಣ ಒದಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಹಿಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದ ನೀತಿಯ ರವಾನೆ ಈಗ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕಥನಗುಣ ಮಾತ್ರ ಈಗಲೂ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದರೂ ನಾನೀಗ ವಿವರಿಸಿದ ನವೋದಯ ಮಾದರಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಇನ್ನೂವರೆಗೆ ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಈ ಅಂಶ ಗಮನಾರ್ಹ. 'ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ

ಮದುಮಗಳು', 'ಗ್ರಾಮಾಯಣ', 'ಗೃಹಭಂಗ' ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳು ನಿದರ್ಶನವಾಗುತ್ತವೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತು, ಆಶಯ, ಬಂಧ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಚರ್ಚೆಗೆ ತಂದವರು ಪ್ರಗತಿಶೀಲರು. ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಪ್ರಿನ ಹರಹನ್ನು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿಯಾದರೂ 'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ' ಇವರ ಕೃತಿಗಳ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿತ್ತು. (ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆಯು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಲು ಯುಕ್ತವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಬೇರೆ ಚರ್ಚೆಯ ವಿಷಯ) ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಚಿತ್ರಣವೇ ಪ್ರಗತಿಶೀಲರ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಈಗ 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ'ವೆಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಬದುಕಿನ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದೆಂಬ ಅರ್ಥ ಬಂತು. ಇಂಥ ನೆಲೆಯ ಕೃತಿಗಳು ಜನಪರವಾದವು ಎಂದು ವಾದಿಸಿದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲರು ಕಾದಂಬರಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಜನ ಓದುಗರನ್ನು ಪಡೆಯುವುದರಿಂದ 'ಜನಪ್ರಿಯ' ವಾಗುವುದೆಂದು ನಿಲುವು ತಳೆದರು. ಅಂದರೆ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಮತ್ತು 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಗುಣಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಮೇಳನಗೊಂಡದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಗತಿಶೀಲರ ನಿಲುವಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬಂತೆ ಬಂದ ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಅಂಶ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪರಿಸರದ ನಡುವೆ ಉಂಟಾಗುವ ಘರ್ಷಣೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ, ಅಧಿಕೃತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಶೋಧನೆ ಮುಂತಾದವು ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಆಸಕ್ತಿಗಳಾದವು. ಸಮೃದ್ಧ ಅನುಭವ ಚಿತ್ರಣ, ನೀತಿಯ ಸಮರ್ಥನೆ, ವಾಸ್ತವತೆಯ ರೂಪಣ ಇವು ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಅಂಶಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಇವು ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಬಾರದೆಂಬ ನಿಲುವು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ 'ಬಿರುಕು', 'ಸಂಸ್ಕಾರ', 'ಮುಕ್ತಿ', 'ವಿಕ್ಷೇಪ', 'ಗತಿ ಸ್ಥಿತಿ' 'ಸ್ವರೂಪ' ಮುಂತಾದ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೇ ಇರುವುದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ, ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬಹಿರಂಗಕ್ಕೆ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಅನುಭವ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು, ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಹೊಣೆ ಆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೆ ಇತ್ತು. ಅವರು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಯಾಕೆ ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ 'ಅಂತರಂಗ'ವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತವಾಗುವ ಬಗೆಯ ಯಶಸ್ಸು ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಅಂಶವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಯು ಸಾಗಿಬಂದ ಈ ನಾಲ್ಕು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲೂ 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಎಂಬ ಮಾತು ತಳೆದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕಂಡೆವು. ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಓದುಗರ

ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಭಿನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು–ಬೇರೆ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಲೇಖನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತೇನೆ.

2

ಈಗ ಇರುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡೋಣ. 'ಜನಪ್ರಿಯ' ವೆಂಬ ಮಾತು ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗುವುದು ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈಗ ರಚಿತವಾಗುತ್ತಿರುವ ಬಹುಪಾಲು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಬಹುಬೇಗ ಓದುಗರನ್ನು ತಲುಪಿ ಅಷ್ಟೇ ವೇಗದಿಂದ ನೆನಪಿನಿಂದಲೂ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಮಾಸುತ್ತವೆ. ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇವು ಬಳಕೆಗೆ ಅರ್ಹವಾದ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳು, ಶೀಘ್ರ ಬಳಕೆಯೊಡನೆ ಬೇಗ ನಾಶ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಓದುಗರನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದ, ಇವನ್ನು 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ 'ತಾಳುವಿಕೆ' ಈ ಬಗೆಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಈ ಬಗೆಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಅಂಶವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಒಂದಿಷ್ಟು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ಕಾಣುವ ವಿವರಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಗುಣವುಳ್ಳ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಓದುವ ಓದುಗರೇ ಈ 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನೂ ಓದುತ್ತಾರೆ. ಓದುಗರು ಸಾಮಯಿಕ ತೃಪ್ತಿಯ ಲಘುವಾದ ಓದಿನಿಂದ ಪರ್ಯಾಪ್ತಗೊಂಡುಬಿಡುವುದರಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠಕೃತಿಗಳ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹಾಯಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಆರೋಪದ ಸಾಧುತ್ವವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕಾರಂತ, ಭೈರಪ್ಪ, ಅನಕೃ, ತರಾಸು, ನಿರಂಜನ, ತ್ರಿವೇಣಿ, ಕೆ.ಟಿ. ಗಟ್ಟಿ, ಉಷಾ ನವರತ್ನರಾಂ ಇವರೆಲ್ಲರ ಕಾದಂಬರಿಗಳೂ ಓದುಗರ ಆಯ್ಕೆಯ ವಲಯದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಓದುಗರ ಓದಿನ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಒಂದೆರಡು ಅಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

1. **ಪತ್ರಿಕೆಗಳು**. ಓದಲು ಬಲ್ಲ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ದೊರಕುವ ಮುದ್ರಿತ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಪಂಚವೆಂದರೆ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ತಾನೇ?. ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳಾದ ಕಥನ, ಚಿಂತನ, ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಮಾನತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪತ್ರಿಕಾ ಬರವಣಿಗೆಯು ಓದುಗರ ಓದಿನ ಬಗೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟು ಪತ್ರಿಕೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಧಾರಾವಾಹಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಘಟನಾಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು, ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವ ಕಥನಕ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಗುಣವನ್ನಾಗಿ ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ದಿನಪತ್ರಿಕೆ, ವಾರಪತ್ರಿಕೆ ಮತ್ತು ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಹೊಸ ಸಂಚಿಕೆಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಹಳೆಯ ಸಂಚಿಕೆಗಳು ನಾಶಹೊಂದಿದರೂ ಒಟ್ಟು ಪತ್ರಿಕೆಯ ನಿರಂತರತೆ ಉಳಿಯುವ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರಾವಾಹಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಕಟಣೆಯೂ ಒಂದು.

ಓದುಗರ ಗಮನವನ್ನು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಡಬಲ್ಲ ಗುಣವಿದ್ದರೂ, ಅವರ ನೆನಪನ್ನು ಆವರಿಸಬಲ್ಲ, ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದೊಡನೆ ಸಂವಾದಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ರೂಢಿಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತೆ ಕಂಡರೂ ಮೂಲಭೂತ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಗುಣಗಳಿಲ್ಲದ ಈ ಬಗೆಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು 'ಕೆಳಸ್ತರದ ಸಾಹಿತ್ಯ'ವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. 'ಕೆಳಸ್ತರ' ಎಂದದ್ದು ವಿವರಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ. ಪತ್ರಿಕೆ ಮತ್ತು ಎರವಲು ನೀಡುವ ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರಗಳಿಂದ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ 'ಕೆಳಸ್ತರದ ಸಾಹಿತ್ಯ'ವು ಓದುಗರನ್ನು ಕಥಾಪ್ರವಾಹದ ತೀವ್ರ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಗಮನ ನೀಡುವಂತೆ ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ದೀರ್ಘಕಾದಂಬರಿಗಳು ಈ ಗುಂಪಿನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇವು ಓದುಗರ ಒಟ್ಟು ಗಮನಕೇಂದ್ರೀಕರಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನೇ, ಜಾಡಿಗೆ ಜೀಳಿಸುವ ಕ್ರಮದಿಂದ, ನಿಯಂತ್ರಣಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಸುಮ್ಮನೆ ಗಮನಿಸಿದರೂ ಇಂಥ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸರಾಸರಿ ಇನ್ನೂರು ಪುಟದ ಅಚೀಚೆಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತವೆನ್ನಬಹುದು. ನಿಜವಾದ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಗುಣವುಳ್ಳ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ದೀರ್ಘತೆಗೆ ಓದುಗರು ಹಿಂಜರಿಯುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. (ಇದು ದೀರ್ಘ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಮಾತಲ್ಲ.)

2. **ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು:** 'ಕೆಳಸ್ತರದ ಸಾಹಿತ್ಯ'ದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳೂ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ಎಷ್ಟೋ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಚಲನಚಿತ್ರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿವೆ. ಶಾಬ್ದಿಕಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಎಷ್ಟೋ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನೇ ಗ್ರಹಿಸದೆ ಅನೇಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಚಲನಚಿತ್ರದ ಪಟಕತೆಗಳ ಭ್ರಷ್ಟರೂಪಿನಲ್ಲಿ ಮೈದಳೆಯುತ್ತವೆ. ಇವೂ ಕೂಡ ಜನರ ಓದಿನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ.

'ಕೆಳಸ್ತರದ ಸಾಹಿತ್ಯ' ದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಓದುಗರ ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ಮೊಂಡು ಮಾಡುವುದೆಂದೂ, ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಕುಂದು ತರುವುದೆಂದೂ ಮೇಲಿನ ವಾದದಿಂದ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ, ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಒಂದು ಬಗೆಯ 'ಪ್ರಯೋಜನ'ವೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನೀಗ ನಾವು ನೋಡೋಣ. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವುದು ಬೆಳೆದವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಗೇಡಿತನ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅನೈತಿಕ. ಈ ಕಟ್ಟುಪಾಡು ಜಾರಿಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಬಹುಪಾಲು ಓದುಗರು ಅನುಭವದ ಮೂಲಕ ಅರಿತಿದ್ದಾರೆ. ಓದಲು ಕಲಿತ ಕೌಮಾರ್ಯದ ವಯಸ್ಸಿನ ಓದುಗ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ವಯಸ್ಕ ಬದುಕಿಗೆ ಬೆಳಕಿಂಡಿಯಾಗುವುದು ಮತ್ತು ಆಪ್ತವಲಯವೊಂದು ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭಲಭ್ಯವಾದ ಪತ್ರಿಕಾ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಆಗಿದೆ. ಇದೊಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ. ನೈತಿಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗವು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ವಿವೇಚನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತೆ ಲಭಿಸುವುದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಓದಿನ ಮೂಲಕ ಸಾಧ್ಯ. ಅವುಗಳು ನೀಡುವ ಪರ್ಯಾಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆ ಎಂಬುದು ಜೀವನ ವಿನ್ಯಾಸವಾಗುವುದು. ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಅರಿವು

ಮೈದಳೆಯುವುದು. (ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಬಗೆ ಕೆಳಸ್ತರದ ಸಾಹಿತ್ಯದತ್ತ ಓದುಗರನ್ನು ದೂಡುತ್ತಿರುವುದು ಒಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸವೆಂದದ್ದು ಮೇಲಿನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ.)

ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ 'ಕೆಳಸ್ತರದ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರ ಬದುಕಿನೊಳಗೆ ಆಶಯರೂಪಿಯಾಗಿ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿರುವ ಹಲವು ಮಿಥ್‌ಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆ 'ಸಾಹಿತ್ಯ'ದ ಮೂಲಕ ಅಂಥ ಮಿಥ್‌ಗಳು ಯಾವುವೆಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಪುರುಷಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕುಟುಂಬವೆಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಇರುತ್ತಾಳೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಂಥ ಒಂದು ಮಿಥ್. ಅಥವಾ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಹನೆ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಮುಂತಾದ ಸದ್ಗುಣಗಳಿಂದಲೇ ಕುಟುಂಬವು ಸಮತೋಲನ ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಇದನ್ನು ಎಲ್ಲ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟು ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಮಿಥ್‌ಗಳು ಓದುವ ವರ್ಗದ ಬದುಕಿನಲ್ಲೂ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಇದೊಂದು ಊಹಾಕಲ್ಪನೆ ಮಾತ್ರ. ಇನ್ನಷ್ಟು ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ವಿಚಾರವಿದು.

3. 'ಕೆಳಸ್ತರದ ಸಾಹಿತ್ಯ'ದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದ ಅನಂತರ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶದ ಸ್ಪಷ್ಟನೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಜನಪ್ರಿಯ'ವೆಂಬ ಮಾತು ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಕ್ಕೂ, 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಅಂಶವುಳ್ಳ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಅಂಶಕ್ಕೂ ಖಚಿತವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಮೊದಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಜನಪ್ರಿಯತೆ' ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸುವ ಹಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ; ಮತ್ತು ಕೃತಿಯು ಅಪಮೌಲ್ಯಗೊಳ್ಳಲು, ಕೇವಲ ಭ್ರಮೆಗಳಿಗೆ ಪಕ್ಕಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಎರಡನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಗುಣ ಕಾದಂಬರಿಯ 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಗುಣದೊಡನೆ ವಿಲೋಮ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನವ್ಯಕಾದಂಬರಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಗುಣದ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲಾಯಿತಾದರೂ, ಉಳಿದಂತೆ 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಅಂಶವೂ ಇರಬೇಕಾದ ಗುಣವೇ ಆಗಿದೆ. ಎಂದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಗುಣಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೇಷ್ಠಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲಕ, 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಗುಣವು ಅಪಮೌಲ್ಯಗೊಂಡ ಕೆಳಸ್ತರದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಗಾತ್ರಕುಬ್ಜತೆಯ ಪತ್ರಿಕಾ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಓದಿದ ಓದುಗರನ್ನು ಭಿನ್ನ ಮನೋಪಾತಳಿಗೆ ಒಯ್ಯುವ ದೀರ್ಘಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ಅನ್ಯಭಾಷೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದ ಎಷ್ಟೋ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. 'ಗೋರಾ', 'ಮಹಾ ಯಾತ್ರಿಕ' 'ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ', 'ಚರಿತ್ರ ಹೀನ', 'ಮಾಸಿದ ಸೆರಗು', 'ಗೋದಾನ', 'ಹೊಸ

ನೀರು', 'ಶ್ರೀಕಾಂತ' ಹೀಗೆ ಎಷ್ಟೋ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯ 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಮತ್ತು 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಅಂಶಗಳ ಸಮನ್ವಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಸಾಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿವೆ.

4. ಇನ್ನು ಎರಡು ಊಹೆಗಳೊಡನೆ ಲೇಖನವನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತೇನೆ. ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಯು ಓದುಗರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲು ಎಚ್ಚರದಿಂದಲೇ ನಿರಾಕರಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಓದುಗರು ಆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ವಿಮುಖರಾದರೆಂದು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ತೋರಿದ ಕೌಶಲದಿಂದಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವುದು ಮೊದಲ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಯಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಬಳಸಲಾದ ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿ ಓದುಗರ ಅನುಭವ ವಲಯಕ್ಕೆ ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿತ್ತು. ಇದು ಸರಳಗೊಂಡಂತೆ ತೋರಿದರೂ, ಸಮಾಜದ ಸ್ತರೀಕರಣಗೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಓದುಗ ಸಮುದಾಯದ ವೈಚಾರಿಕ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಬಿರುಕುಗಳು, ಏರುಪೇರುಗಳು ಇರುವುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಕಾರಣವಾಗಿ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ತೊಡಕಾಗಿ ಕಂಡಿರಬಹುದು. ಈ ಮಾತು ಕೇವಲ ಊಹೆಯಲ್ಲವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಕಳೆದ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಅನೇಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. 'ಮುಸ್ಸಂಜೆಯ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗ', 'ಅವಸ್ಥೆ' 'ಕರಿಮಾಯಿ', 'ಸೃಷ್ಟಿ' 'ಶಿಕಾರಿ' 'ಒಡಲಾಳ' ಹೀಗೆ. ಹುಸಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ನಿಜವಾದ, ಸಮತೋಲನಕಾರಿ, 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಗುಣವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಹೇಗೆ ಪಡೆಯುವುದೆಂಬ ಚಿಂತನೆ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿದೆ. ಮೇಲಿನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ.

ಲೇಖನದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದೆಂದು ಹೇಳಿದ ಮಾತೊಂದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ (೧ನೇ ಭಾಗದ ಕೊನೆ). 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ವೆಂಬ ಮಾತಿನ ಹಲವು ಅರ್ಥಗಳು ಕಾದಂಬರಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಜತೆ ಆವಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಈಗಿನ ಓದುಗರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲ. ನವೋದಯಪೂರ್ವ ಯುಗದ ಕಾದಂಬರಿಯು ಆಗಿನ ಪರಸರದಲ್ಲಿ 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದೊಂದಿಗೆ ರೂಪು ತಳೆದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಓದುಗರು ಆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಅಂಶಗಳು ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾಲದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಎಂದರೇನಾಯ್ತು? ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದರ 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಗುಣವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದ ಓದುಗರಿಗೆ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ರೂಪು ತಳೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಕೇವಲ ನೀತಿಬೋಧಕ ಕಾದಂಬರಿ ಎಂದು 'ಮಾಡಿದ್ದುಣ್ಣೋ ಮಹರಾಯ' ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು–ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ (೧೯೧೫) ಅದೇ ಅದರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದ್ದರೂ–ಇಂದಿನ ನಾವು ತಳ್ಳಿಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಾಚೆಗೂ ಕಾದಂಬರಿಯು ಬಂಧದ ಜೈವಿಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಮೃದ್ಧ

ಜಗತ್ತಿನಿಂದಾಗಿ ಇಂದು ಭಿನ್ನ ಪಾತಳಿಯ ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಗುಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ. ಹೀಗಿಲ್ಲದೇ ಹೋಗಿದ್ದರೆ, ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆ ಮಾಸಿಹೋಗುವ ಕೃತಿಗಳ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾದಂಬರಿಗಳೂ ಸೇರಿಹೋಗುತ್ತಿದ್ದವು.

'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ಮತ್ತು 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಗುಣಗಳೆರಡೂ ಇರುವ ಕೃತಿಗಳ ನಿರಂತರತೆಯು ಕೇವಲ 'ಜನಪ್ರಿಯ' (ಹುಸಿ) ಗುಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ಕೆಳಸ್ತರದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದು ದೇಶಕಾಲಗಳನ್ನು ಮೀರಿಯೂ ಓದುಗರನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಓದಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದಿದರೆ ಸಾಕೆನ್ನಲಾಗದು. ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಅನನ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲದೇಶಗಳನ್ನು ಮೀರುವ ಕೆಳಸ್ತರದ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಓದುಗರನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಆ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಅಂಥ ಹಲವು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ನೀಡುವ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಆ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಅನನ್ಯವಲ್ಲ. ಇದು ಇಂಥ ಕೇವಲ 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಕೃತಿಗಳ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಮಿತಿ. ಇಂಥ ಕೃತಿಸಮುದಾಯದ ವಿರುದ್ಧ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಶ್ರೇಷ್ಠಕಾದಂಬರಿಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಿನ್ನಡೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ–ಚರ್ಚೆಯ ನೆಲೆಗಳು

ಈಗ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮಾಣ ಅಧಿಕವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಥೆಗಳು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ನೆರವಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಈ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಕಾಶನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ಆಶ್ರಯಿಸಿವೆ. ಕಥೆಗಳೂ ಪ್ರಕಾಶನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲು ಪಡೆದರೂ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೋ ಕೆಲವು ಮಾತ್ರ ಸಂಕಲನಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮುದ್ರಣವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಬಹುಪಾಲು ಪತ್ರಿಕೆಯ ಪುಟಗಳಲ್ಲೇ ಕರಗಿಹೋಗುತ್ತವೆ. ಈ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಗ್ರಾಹಕರನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಗಂಭೀರವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕೃತಿಗಳು ಗಣನೆಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ 'ಸಮಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿ'ರುವುದೆಂದು ತಿಳಿದು ಅವುಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಗೊಡವೆಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ನಮ್ಮ ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಹುಪಾಲನ್ನು ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು. ಮತ್ತು ಚರ್ಚೆಗೆ ತಕ್ಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿನ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಈ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು 'ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ'ವೆಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡದ ಇಡೀ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯವೇ ನಮ್ಮ ಈ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಅದರ ಒಂದು ಭಾಗ ಮಾತ್ರ.

'ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ'ದ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಾವು ನಮ್ಮ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಉತ್ಪಾದನೆ, ಮಾರುಕಟ್ಟೆ, ಹಂಚಿಕೆ, ಗ್ರಾಹಕ, ದಲಾಲಿ ಮುಂತಾದ ಪದಗಳು. ಏಕೆಂದರೆ ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲವೇ ಭೋಗವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುವ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ. ಗ್ರಾಹಕರ ಬೇಡಿಕೆಯು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ವಸ್ತುವಿನ ರೂಪ ಹಾಗೂ ಆಶಯಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದು ಒಂದು ದಿಕ್ಕು; ಇನ್ನೊಂದು ಉತ್ಪಾದಿತ ವಸ್ತುವಿನ ರೂಪ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳನ್ನೇ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಗ್ರಾಹಕರ ನಿಜವಾದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯೆಂದು ಭ್ರಮಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಬಂಧಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆ ಸಾಧ್ಯ.

ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗ್ರಾಹಕರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪ ಸಾಕಷ್ಟು ಖಚಿತ; ಅಕ್ಷರಸ್ಥ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇವರ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಿಡುವು ಮತ್ತು ದುಡಿಮೆಯ ಏಕತಾನತೆ. ಕೆಲಸವಿಲ್ಲದ ವೇಳೆಯನ್ನು ಕಳೆಯುವುದು ಹೇಗೆ? ಉಪಯುಕ್ತ ಉತ್ಪಾದನಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಹೊರನಿಂತು ಕೇವಲ ಮನೆಗೆಲಸಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಉಳಿದ ಹೆಂಗಸರಿಗೆ ವೇಳೆಯು ಒಂದು ಭೂತವೇ ಸರಿ. ಇವರ ಜೊತೆಗೆ ಉದ್ಯೋಗವಿಲ್ಲದ ಆದರೆ ಇನ್ನೂ ಹತಾಶರಾದ ಯುವ ಜನರೂ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ದುಡಿಯುವವರಿಗೂ ಪ್ರಯಾಣದ ಅವಧಿಯ ಬಿಡುವು. ಜತೆಗೆ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಯ ಆಯ್ಕೆಯೇ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಬೇಸರದ ಅನುಭವ ಕಟ್ಟಿಟ್ಟದ್ದು. ಇವರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯಿಸುವ ಹಲವು ಪರಿಹಾರಗಳಲ್ಲಿ 'ಓದುವುದೂ' ಒಂದು. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಕಥೆಗಳು, ಧಾರಾವಾಹಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೈಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಗುವ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇವರ ಓದಿನ ಗ್ರಾಸಗಳು. ಕೊಂಡುಕೊಂಡು, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪುಸ್ತಕ ಭಂಡಾರ, ವಾಚನಾಲಯ, ಸರ್ಕ್ಯುಲೇಟಿಂಗ್ ಲೈಬ್ರರಿಗಳ ಮೂಲಕವೋ ಇವರು ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಓದುವ ಅವಧಿಯೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ. ಮತ್ತು ಓದುವಾಗ ನಿಲ್ಲಿಸಬಾರದೆಂಬ, ಮುಗಿಸಿಯೇ ತೀರಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಾಯವಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಆಗಾಗ ಕಂತಿನಲ್ಲಾದರೂ ಓದಿಮುಗಿಸುವ ಬಗೆ ಇವರದು. ಧಾರಾವಾಹಿಗಳನ್ನು ಓದುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಸಂಗತಿ ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾಲವನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದು ಮತ್ತು 'ಸದ್ಯ'ದ ಬೇಸರವನ್ನು ನೀಗುವುದೇ ಓದುಗರ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವರು ಓದುವ ಕೃತಿಗಳ ವಸ್ತು, ಆಶಯ, ರೂಪಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ರೂಪಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಓದುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ತ್ವರಿತಗತಿಯ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಘಟನಾ ಪ್ರಧಾನತೆ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಕೃತಿಕಾರರು ನಿರೂಪಕರಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಎಲ್ಲಿಯೂ ನಿಲ್ಲದಂತೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗ ಪರಿವೀಕ್ಷಣೆಯಂಥ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಕೂಡ ಈ ಬಗೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ತೇಲಿ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಮುಗಿತಾಯದ ಕಡೆಗೆ ಓಡುವ ಘಟನೆಗಳ ಸರಪಳಿಯೊಂದು ನಿರೂಪಿತವಾಗುವುದಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವಂತೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹುಸಿ ಘರ್ಷಣೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಬೇಕು. ಇದು ಹುಸಿ ಏಕೆಂದರೆ ಅದರ ಅಂತ್ಯ ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾಯಾಜಾಲದ ತಂತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವವನು ಟೋಪಿಯೊಳಗೆ ಮೊಲವಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಆತ ಮಾತ್ರ ತಾನು ಅದರೊಳಗಿನ ಮೊಲವನ್ನು ತೆಗೆಯುವ ಬಗೆಗೆ ಖಾತ್ರಿ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ನೋಟಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಭ್ರಮಾಜನಿತ ಕುತೂಹಲ.

ಈ ಕೃತಿಗಳ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಆಶಯವನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಸರದಿಂದಲೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದಂತೆ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಈ ವಸ್ತುಗಳು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸೋಗನ್ನು ಹಾಕುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲೇ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು, ಘಟನೆಗಳೂ ನಡೆದಂತೆ ಭಾಸವಾದರೂ ಅವು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಆಯಾಮ

ವಿಹೀನತೆಯಿಂದ ವಿಕಲವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಬ್ಯಾಂಕಿನ ಗುಮಾಸ್ತೆ, ಶಾಲೆಯ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ, ಬಸ್ಸಿನ ಚಾಲಕ, ಮನೆಗೆಲಸದ ಹೆಂಗಸು, ಕಾಲೇಜ್ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ, ವೈದ್ಯ ಹೀಗೆ ವ್ಯವಹಾರದ ಜಗತ್ತಿನಿಂದಲೇ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ಬಾಹ್ಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ ಅವುಗಳ ವರ್ತನೆ ಚೈತನ್ಯ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ಸದ್ಯದ ವಾಸ್ತವತೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯಲು ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೋ ತೊಳಲುವ ಓದುಗರು ಕೂಡ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಕಲ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿತ ವಾಸ್ತವವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಸಿಲುಕುವ ಕೃತಕ ನಾಟಕದ ಸರಳ ಉತ್ತರಗಳು ಓದುಗರನ್ನೂ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಉಪಶಮನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವಂಥದು. ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಣ ಎಲ್ಲ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಆಗುವುದು ಇದೇ ತಾನೇ? ಆಕಾರಹೀನವಾಗಿಸಿ, ನಾದವನ್ನೂ ಕೇವಲ ನರಗಳನ್ನು ಸಾಂತ್ವನಗೊಳಿಸುವ ಲಯಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿಸುವ ಲಘುಸಂಗೀತವೂ, ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಛಾಯೆಯ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಕಟ್ಟಿಹಾಕುವ ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯೂ (ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಚಿತ್ರಗಳು) ನಮಗೆ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಬಲ್ಲವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯ ಕೃತಿಗಳ ಆಶಯಗಳು ಬದುಕಿನ ಶೋಧನೆಯ ಸೋಗುಹಾಕಿದರೂ. ಓದುಗರನ್ನು ಕನಸುಗಾರಿಕೆಗೆ ಒಯ್ಯುವಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಗೆ ಒಯ್ಯುವ ಬರೆಹ ಎಷ್ಟು ಆರೋಗ್ಯಕಾರಿ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಗಾಢವಾದುದು. ಸಮಾಜದ ಮುಖ್ಯಪ್ರವಾಹದೊಂದಿಗೆ ಅಕ್ಷರಸ್ಥ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಹೊಂದಿರುವ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇಂಥ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸಾಂತ್ವನಕಾರಿ ನೆಗೆತಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಹಲವು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿರುವಾಗ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಇಡೀ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಕಾಶನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ತಮ್ಮ ಮೂಲಕ ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ಅಗಾಧ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿವೆ. ಓದುವ ಆಸಕ್ತಿಯವರಿಗೆ ಕೈಗೆಟಕುವ ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುದ್ರಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾರದ ಪ್ರಮಾಣ ಅಧಿಕವಾಗಿದ್ದು ಓದುಗರಿಗೆ ಕಲಾಮೌಲ್ಯವುಳ್ಳ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಆಯುವುದು ಮತ್ತು ಆ ಕೃತಿಯ ಓದಿಗೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಾಗಿದೆ. ಕಳಪೆ ದರ್ಜೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯೇ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ತುಂಬ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದರೆ ಗ್ರಾಹಕ ತನ್ನ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನೇ. ಬೇಡಿಕೆಗಳನ್ನೇ ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ಬರುವುದಷ್ಟೆ. ಅಂಥದೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮ ಒಟ್ಟು ಪ್ರಕಟನೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ದಿನಪತ್ರಿಕೆ ಮತ್ತು ವಾರ ಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಅಲ್ಲಿ ವರದಿ ಮತ್ತು ಸಂಗತಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಬರೆಹಗಳೊಡನೆ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ತರುವ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾದರೂ ಇಡೀ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಒಟ್ಟು ಧಾಟಿಯಾದ 'ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಧಾಟಿ'ಯೇ ಕಥೆಗಳಲ್ಲೂ ಎದ್ದು

ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪತ್ರಿಕೆಯ ಮೇಳನ ಮತ್ತು ಸಮತೋಲನವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಬಹುದಾದ ಗಂಭೀರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು ಅದರ ಉದ್ದೇಶವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಟನೆಗಾಗಿಯೇ ಮೀಸಲಾದ ಮಾಸಿಕಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಸಂಚಿಕೆಯೂ ಒಂದೊಂದು ಘಟಕ. ಧಾರಾವಾಹಿಗಳು ಈ ಘಟಕಗಳ ನಡುವಣ ಸಡಿಲಕೊಂಡಿಗಳು. ಒಂದೊಂದು ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಇರುವ ಕಥೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಆಶಯ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರೂ, ಅದೇ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅದೇ ಆಶಯಗಳು ಆವರ್ತಗೊಳ್ಳಲೂ ಬಹುದು. ಮತ್ತೆ ತಿಂಗಳ ಅವಧಿಯ ನಂತರ ಓದುಗರು ಮತ್ತೆ ಮರುಚಲು ಓದಿಗೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಾ ಮೌಲ್ಯವುಳ್ಳ ಕೃತಿಯೊಂದು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಬಹುದಾದರೂ ಅದು ನಿಯಮವಾಗದೆ ವಿನಾಯತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅಂಥ ಕೃತಿ ತನ್ನ ಒಟ್ಟು ಪರಿಸರದಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟಾಗ ಮಾತ್ರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಮಾಸಿಕಗಳು ವಿನಾಯತಿಯನ್ನೇ ಮುಂದುವರಿಸಿ ತಮ್ಮ ಓದುಗರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಏರುಪೇರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವೈರುಧ್ಯವೂ ಇದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಈ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೆಲ್ಲ ಆಗಾಗ ವಿಶೇಷಾಂಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲಾಮೌಲ್ಯವುಳ್ಳ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಕಟನೆಗೆ ಮತ್ತು ಗಂಭೀರವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಆ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ನೀಡುವುದುಂಟು. ಇದು ಇಡೀ ವರ್ಷದ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ ನಡೆಗೆ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತದ ಸೋಗಿನಂತೆ ಭಾಸವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ. 'ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ'ವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಂದು ನೆಲೆ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಒಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿ

ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅವಧಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳ ಭಾಷೆ ಇಲ್ಲವೇ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವುದು ಕೇವಲ ಔಪಚಾರಿಕ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ನಾನು ಈ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೋಗುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಕಾದಂಬರಿಯ ಭಾಷೆ ಇಲ್ಲವೇ ಶೈಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆದಿರುವ ಚಿಂತನೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅವಧಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ದಾರಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದೇನೆ.

1930ರವರೆಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂರಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದಂತೆ ದಾಖಲೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಾವು ಈಗ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಎಷ್ಟು ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಈ ಪ್ರಕಾರ ಲಕ್ಷಣ ಸಮನ್ವಯವಾಗುವುದೋ ಹೇಳಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು 'ಕಾದಂಬರಿ' ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರವು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರವೇ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆಯಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ಮಹತ್ವ ಇದ್ದೇ ಇದೆ.

ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪರಿಶೀಲನಾ ವಲಯಗಳು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಕೂಡ ಶೈಲಿಯ ಒಂದು ಅಂಗ. ಹಾಗಾಗಿ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವೇಚನೆ ಕೂಡ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಶೈಲಿ ಎಂಬುದು ಸಾಮರ್ಥ್ಯ. ಅದರ ಪ್ರಕಟಿತ ರೂಪವೇ ಭಾಷೆ ಅಲ್ಲವೇ?

ಕಥನಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಗದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುವ ಪರಂಪರೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಳೆಯದಷ್ಟೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದ ಭಾಷೆ ವಿವರಣೆಗೆ, ಕಥನಕ್ಕೆ, ತಕ್ಕುದಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಿಯೋಗವನ್ನು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಈ ಕೃತಿಗಳು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವಿವರಣೆಯಿಂದ ವರ್ಣನೆಗೆ ದಾಟುವುದು ಕೂಡ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಚಂಪೂ ಕೃತಿಗಳ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಹೊಸಗನ್ನಡ ಗದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಚಂಪೂವಿನ ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಗದ್ಯಗಳೆರಡರ ಹೊಣೆಗಳನ್ನೂ ಹೊರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು.

ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ದೇಶೀಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಾರ್ಗ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದ ನಿರೂಪಣಾ ಪ್ರಧಾನತೆ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯಮಾನತೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಹೋದುವು. ಭಾಷೆ ಈ ಎರಡೂ ನಿಯೋಗಗಳನ್ನೂ ಹೊರಲು ಸನ್ನದ್ಧವಾಯಿತು. ಈ ಬಗೆಯ ಭಾಷಾಬಳಕೆ ಪದ್ಯವಿರಲಿ, ಗದ್ಯವಿರಲಿ, ಅವೆರಡರ ಮಿಶ್ರಣವಿರಲಿ, ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ತಿರುವಿನ ಗದ್ಯಕೃತಿಗಳೂ ಈ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತವಾದುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಅದರ ರೂಪ ಹಾಗೂ ನಿಯೋಗ ಎಂಬ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುಬಹುದಾದರೂ ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ ಕೆಲವು ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿಗಳು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಗದ್ಯ ಪಡೆದಿದ್ದ ಹೊಸರೂಪವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಅದನ್ನು 'ಪರಿಷ್ಕರಿಸುವ' ಯತ್ನ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳೇನೇ ಇರಲಿ. ಪರಿಣಾಮ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕಾಲದ ಗದ್ಯಕೃತಿಗಳ ಭಾಷಿಕ ರೂಪ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಮಾದರಿ ಎನಿಸಬಲ್ಲದು. ಈಗಲೂ ವ್ರತಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವ ಈ ಬಗೆಯ ಗದ್ಯದ 'ಶ್ರವ್ಯಮಾನತೆ' ಗಮನಾರ್ಹ. ಆದರೆ ನಿಯೋಗದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ಗದ್ಯ ಕೇವಲ ನಿರೂಪಣೆಗೆ, ವಿವರಣೆಗೆ ಮೀಸಲಾದುದು.

ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿದ್ದ ಭಾಷಿಕ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾದುವು. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತುರಮರಿಯಂಥವರು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಾಗ ಬಳಸಿದ ಭಾಷಿಕರೂಪ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಿಕರೂಪಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ ಹಾವನೂರರು. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅವರು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಡದಿದ್ದರೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿವೆ ಎನ್ನುವ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಘಟನೆಯು ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಮೊದಮೊದಲ ಹಂತದ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಭಾಷಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿವೆ. ಈ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಶೈಲಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ನಿಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ತಳೆದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಹಿಂದೆ ಇಡೀ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಪರಂಪರೆ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿದ್ದಷ್ಟು, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ದೇಶೀಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಡೆಯ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಕಾದಂಬರಿ' ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸತೊಡಗಿತು.

ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವ ಮೊದಲೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದವು ಎಂಬ ವಾದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ 'ಸೌಗಂಧಿಕಾ ಪರಿಣಯ' (ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ) 'ಕಲಾವತಿ ಪರಿಣಯ' (ಯಾದವ)ಹಾಗೂ 'ಮುದ್ರಾಮಂಜೂಷ' (ಕೆಂಪು ನಾರಾಯಣ)–ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು 'ಕಾದಂಬರಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾದರೆ ಆಗ 'ಕಾದಂಬರಿ' ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವನ್ನು ಬಹು ಸಡಿಲವಾದ, ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥನಗದ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಲ್ಪಕತೆ (ಮುದ್ರಾ ಮಂಜೂಷವನ್ನುಳಿದು) ಈ ಕೃತಿಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿದ್ದು ಇದಕ್ಕೆ ಯುಕ್ತ ಮಾದರಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿವೆಯಲ್ಲವೇ? ಈ ಹೊರ ಆಸಕ್ತಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸತೊಡಗಿದುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಈ ಕೃತಿಗಳು ಕಥಾನಿರೂಪಣೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳೆಂಬ ಎರಡು ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷಿಕ ನಿಯೋಗಗಳನ್ನು ಬಯಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಸಂಗತಿ ಪ್ರಧಾನ, ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಪ್ರಧಾನ ನೆಲೆ ಒಂದು ಕಡೆಯಾದರೆ, ಒಪ್ಪಿಸುವ, ಒಲಿಸುವ, ವಾದಿಸುವ ಭಾಷಿಕಾನಿಯೋಗ ವಿನ್ಯಾಸದ ನೆಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಇದೆ. ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯ ಭಾಷಿಕ ನಿಯೋಗಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಶೈಲಿಗೆ ಹಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಗಳಗನಾಥರಲ್ಲಿ ಇದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕಥಾಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆಗೆ ಮುಖ ಮಾಡಿದ ಶೈಲಿ ಇದ್ದರೆ, ಓದುಗರಿಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನೀಡುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶೈಲಿ ವಾಗ್ವೈಖರಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ನೋಡಬೇಕು. ಸರಳ ತಂತ್ರ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ 'ಏನು' ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ನಿರೂಪಣೆ ಮುಖ ಮಾಡಿದರೆ 'ಹೇಗೆ' ಎಂಬ ಕಡೆಗೆ ವರ್ಣನೆ ಮುಖ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ವರ್ಣನೆಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅನುಸರಣಯುಗದ ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ವಲಯದ ಗದ್ಯ ಕಥನಕಾರರು ತಾವು ನೀಡುವ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಕಡೆ ಒತ್ತು ಇರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡರು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಶೃಂಗಾರ ಚಾತುರ್ಯೋಲ್ಲಾಸಿನಿ'ಯಂಥ ಗದ್ಯಕಥನ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಗದ್ಯಕಥನಗಳು ನಿಜವಾದ ತಿರುವು ಕಂಡದ್ದು ಗುಲ್ವಾಡಿ ವೆಂಕಟರಾಯರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ. ಈ ಪರಂಪರೆ ಎಂ.ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ 'ಕಾದಂಬರಿ' ಪ್ರಕಾರವು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಒತ್ತಡಗಳೊಡನೆ ತನ್ನ ಆಕಾರವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿತಾಗಿ, ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ತಿರುವಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಲನಶೀಲತೆಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಆ ಕಾಲದ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೂ –ಅಂದರೆ ಅವುಗಳ ಶೈಲಿಗೂ –ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ರಾಜ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆ (ಆಡಳಿತ ಹಿಡಿತ) ನಾಮಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು ಜನಜೀವನದ ಬುನಾದಿ ಅರಾಜಕವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ಕಡೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ, ಮಿಷನರಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಹಾಗೂ ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಸಾರದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜಾಗೃತಿಗಳ ಸಮಸ್ಯೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಅಂದರೆ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಆಧುನಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಹಿಂದೂ ಪುನರುತ್ಥಾನದ ತಿಕ್ಕಾಟ ಮರಾಠಿಯ ಮೂಲಕ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಡೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ಭಿನ್ನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುಜಗತ್ತನ್ನು ಒದಗಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶೈಲಿಯನ್ನೂ ರೂಪಿಸಿವೆ.

ಕಾದಂಬರಿಯು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಗದ್ಯಕಥನದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುವ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲೊಂದು ಹೀಗಿದೆ: ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ದೇಶಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿರುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನವೇ ಹೀಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯತ್ನ ಏಕಪಕ್ಷೀಯವಾದುದಲ್ಲ. ಇಮ್ಮೊಗದ ನಡೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅನ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯವಾದುದನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವ ಬಗೆಯೇ ದೇಶೀಯವಾದ, ಕಲಿತ ಮನಸ್ಸು ತನ್ನ ಪರಿಸರವನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವ ಬಗೆಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಇಮ್ಮೊಗದ ನಡೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶೈಲಿಯ ಸ್ವರೂಪ ನಿಗದಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ವಿಶಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದರೆ ವರದಿಮಾತ್ರದ ಬರೆಹಗಳು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೊರಗಿನಿಂದ ನೋಡುವ ಅನ್ವೇಷಕರ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದರೆ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಸಂಶೋಧನ ಅಥವಾ ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರದ ವರದಿಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡೂ ಮಾದರಿಗಳು ಕಾದಂಬರಿಗಳಾಗಲಾರವು ಎಂಬುದು ಖಚಿತ. ಆದರೂ ಇವೆರಡರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಅಡಿಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು-ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದವುಗಳನ್ನು-ಅವುಗಳ ಶೈಲಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸೂಕ್ತವಾದೀತೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ.

'ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ'ಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಮೊದಲು ಗಮನಿಸೋಣ. ಕಾಲದೇಶಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ವಸ್ತುವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಭಾಷೆಯ ಹಂತದಲ್ಲೂ ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ನಿರೂಪಣೆಯ ಭಾಷೆಗೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಭಾಷೆಗೂ ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂತರ ಬೆಳೆದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಅನ್ಯಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ಕೊಂಕಣಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೊಂಕಣಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಿದರೆ, ಎದುರು ಪಾತ್ರವು ತನ್ನ ಮಾತೃಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ಭಾಷಾಪ್ರಭೇದಗಳ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಅತ್ಯಂತ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದನ್ನು ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. 1) ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ 2) ವರ್ಣನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ. ಎರಡೂ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹಾಗೂ ವರ್ಣಿತ ವಿಷಯದ ಬಗೆಗೆ ತಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು 'ತೋರಿಸಲು' ಆದರೆ 'ಹೇಳಲು' ಅಲ್ಲ–ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿನ ಈ ಎರಡೂ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆಯಾಗಿ ಶೈಲಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಈ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಗುಲ್ವಾಡಿಯವರು ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ್ನು ಕನ್ನಡದೊಡನೆ ಬೆರೆಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಮೇಲಿನ ಮಾತಿನ ತಥ್ಯ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಮಿಶ್ರಣ ಬಂದಾಗ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಅನಿಶ್ಚಯತೆಯನ್ನು ಅದು ಸಾದರಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗತಿ ಕಂಡುಬಂದಾಗ ಕೂಡ ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊರಹಾಕಲು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ವಿವರಣೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಬಳಸದೆ, ತಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದಾಯಿತು.

ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಭಾಷಾಪ್ರಭೇದ ಮಿಶ್ರಣ ಕಟಕಿಯಂತೆ, ವಿಡಂಬನೆಯಂತೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಆ ಮೂಲಕವೇ ಕಾದಂಬರಿ ತನ್ನ 'ಕಲಿತ ದೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲಕ' ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷಿಕ ರೂಪ, ನಿಯೋಗಗಳನ್ನು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ.

ಎಂ.ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರ 'ಮಾಡಿದ್ದುಣ್ಣೋ ಮಹರಾಯ'ದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಭಾಷಿಕವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವನೆಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅಧಿಕೃತಗೊಳಿಸುವ ಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಆ ಮೂಲಕವೇ ಘಟನೆಯನ್ನು ಸಾದರಪಡಿಸುವತ್ತ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರು ನಿರೂಪಣೆಗಾಗಿ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಗೆ ಭಾವಕೋಶವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲವೆಂಬಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ. ಈ ಎರಡು ಶೈಲಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಅತ್ಯಂತ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಶೈಲಿಯ ಈ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ, ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೈರುಧ್ಯ ಪ್ರಕಟವಾಗಲು ಅನುವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶೈಲಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣ ಕೂಡ ಇಲ್ಲೇ ಇದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಬಳಸುವ ಯತ್ನವಿದ್ದರೂ ಅದರ ಪ್ರಮಾಣ ಗುಲ್ವಾಡಿ ವೆಂಕಟರಾಯರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು. ಈ ಲಕ್ಷಣ ಮುಂದೆ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲ ಶೈಲಿಯಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಕಾರಂತ, ಕುವೆಂಪು, ರಾವಬಹುದ್ದೂರರನ್ನು ಓದಿದಾಗ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರರು ಸಕಾರಣವಾಗಿಯೇ ಕಾರಂತರ ವರ್ಣನೆಗಳ ಬಲವನ್ನು 'ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ'ಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ವೆಂಕಟರಾಯರು ರೂಪಿಸಿದ ಶೈಲಿಯ ಸಮರ್ಥ ಬಳಕೆ ಹಾಗೂ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕಾರಂತರಲ್ಲಿ ಆಗಿದೆ.

ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯ ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸರ್ವಸಾಕ್ಷಿತ್ವವನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತ, ಪಾತ್ರಗಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಒಳಗಣ ತುಮುಲವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಹಲವು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರು ತೀರಾ ಸರಳವಾದ ಹಾಗೂ ನೇರವಾದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಅದೆಂದರೆ ನೇರವಾಗಿ ತಾವೇ ನಿರೂಪಿಸುವುದು. ಈ ಮೂಲಕ ರೂಪಗೊಂಡ ಸ್ತರ, ಹಾಗೂ ಘಟನಾವಳಿಯ ಸ್ತರ ಇವೆರಡರ ಮುಖಾಮುಖಿ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಒಂದು ಬಲವಾದ ಆಯಾಮವಾಗಿದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರ ಕಾದಂಬರಿಯ ಶೈಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಗದ್ಯಕಥನದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಿ ಆಧುನಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶೈಲಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ತಕ್ಕ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದೆ ಎನ್ನಲಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ.

ಈ ಇಬ್ಬರು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ 'ಇಂದಿರೆ'ಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಇಂದಿರೆಯ ವೈಚಾರಿಕ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಅದರ ಶೈಲಿಯ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗೂ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ವರ್ಣನೆಗಳ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯು ಒಂದು ಕಡೆಯಾದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮಕಾಲೀನ ಘಟನೆ, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಚಿಂತನೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಳೆಯುವ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿನ ದ್ವಂದ್ವ ಆ ಕೃತಿಯ ಶೈಲಿಯ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಗುಲ್ವಾಡಿಯವರಂತೆ ಹೊರನಿಂತು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತ, ಆ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಸಾದರಪಡಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಶೈಲಿಗೆ ಇಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮೊದಲ ಹಂತದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಭಾಷಿಕ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಆ ಮೂಲಕ ನಿರ್ಧರಿತವಾದ ಶೈಲಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈ ವರೆಗೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಮೂವರು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಕೃತಿಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಮೂಲಕ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಅವಧಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶೈಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದರೂ, ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಮುಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲೂ ಯಾವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರನ್ನು ಎದುರಿಸಿವೆಯೋ ಅವುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಇದೊಂದು ಹಿನ್ನೋಟ ಮಾತ್ರ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಕೆಲವು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಹಾಗೂ ಕಾಲವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾದ ಜೀವಂತ ಸೆಲೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಕಥನ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬೆಳೆದು ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮೊದಲ ಹಂತದ ಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಕೃತಿ ಪರಂಪರೆಗಳಿಗೂ ತಕ್ಕ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ಈ ವಾದವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನವ್ಯ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೇ ಬೇರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಕುವೆಂಪು ಕೃತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಗಳು

ಕವಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ವಿಮರ್ಶಕನನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಕಿರಿಗಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆನ್ನಬಹುದು. ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಕೂಡ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವನನ್ನು ಬಿಯದನೆಂದು ಕರೆದು 'ಕೊಲ್ವ ಬತ್ತಳಿಕೆ ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣವನ್ನು ಅಲ್ಲೆ ಇಟ್ಟು ಬಾ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮಾತು ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಪೀಡಿತನಾದ, ಕುಯುಕ್ತಿಯ ವಿಮರ್ಶಕನನ್ನು ಕುರಿತದ್ದೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಿ–

'ನೆಗೆದ ಹನುಮನ ಕೂಡೆ ಬಂಡೆಗೆಡಮರಬಳ್ಳಿಗಳ್
ಪರಿದುವಿನಿತು ಗೆಂಟರ್ಗೆ. ಮತ್ತಮಂಬುಧಿಗೆ
ಗಮನಗೆಟ್ಟುರುಳಿದವು, ಕವಿಕಲ್ಪನೆಯ ಕೂಡೆ
ಏರಲೆಳಸಿಯುಮೇರಲಾರದ ವಿಮರ್ಶಕನ
ಕಾಣ್ಕೆಯಿಲ್ಲದ ಬರಿ ಜಾಣ್ಮೆಯೋಲ್

(ಶ್ರೀ ರಾ.ದ. ಪು–407 ಸಾಲು 117–121)

ಇದು ಜಾಣ್ಮೆಯಿದ್ದೂ ಕಾಣ್ಕೆಯಿಲ್ಲದ ವಿಮರ್ಶಕನನ್ನು ಕುರಿತ ಮಾತು, ಕವಿಯ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ತಾವೂ ಕಾಣಬಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿ ಏನನ್ನುವರೋ? ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ತಮ್ಮದೇ ಆದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ವಿಮರ್ಶಕನನ್ನು ಕವಿ ಮೆಚ್ಚಲಾರರೆನ್ನಬಹುದು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸುಮಾರು ಎಂಟು ಸಾವಿರ ಪುಟಗಳಿಗೂ ಮೀರಿದ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಂದಿದೆ. ಕಳೆದ ಎರಡೂವರೆ ದಶಕಗಳಿಂದ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕುವೆಂಪು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ವಿವಿಧ ದೃಷ್ಟಿಯ, ವಿವಿಧ ವಯೋಮಾನದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಉದ್ದೇಶಗಳೂ ಹಲವು. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪವೂ ಹಲವು. 'ಉಡುಗೊರೆ'ಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥಗಳು ಕೃತಿವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿವೆ.[1] 'ಗಂಗೋತ್ರಿ' ಮತ್ತು 'ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ'ಗಳಲ್ಲಂತೂ ಒಂದೊಂದು ಸಾವಿರ ಪುಟಗಳನ್ನು ದಾಟಿವೆ. ಜತೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶಾಗ್ರಂಥಗಳೂ, ಲೇಖನಗಳೂ ಬಂದಿವೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಗ್ರಂಥ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಳೂ ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲು ಹೊರಡುವುದೂ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಆಭಾಸಕ್ಕೆಡೆ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದರೇನು, ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇನು,

ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ನನ್ನ ಎದುರಿಗೆ ಇದೆ. ಒಂದು ನಿದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ನನ್ನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ. 'ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ' ಅನ್ನು ಶ್ರೀ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನು ನಾನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದೆಂದರೇನು? ಅಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ತಳೆದ ನಿಲುವುಗಳು ಸರಿಯಲ್ಲವೆಂದು ಅನ್ನಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನ ಖಂಡಿಸಿ ಸರಿಯಾದುದೆಂದು ಅನ್ನಿಸಿದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು, ಇಲ್ಲವೇ ಆ ನಿಲುವು ಸರಿಯೆಂದೆನಿಸಿ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದು. ಹೇಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧದಿಂದ ಶ್ರೀರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ ಕುರಿತ ನನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು ಬೇರೇನೂ ಆಗಲಾರದು. ಬದಲಿಗೆ ಶ್ರೀ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ತಮ್ಮ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ತಲುಪಲು ಬಳಸುವ ವಿಮರ್ಶಾ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು; ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಈ ಎರಡನೇ ಮಾರ್ಗವೇ ಸೂಕ್ತವೆಂದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ.

2. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬಂದಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬಹುಪಾಲು ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶಾ ವಿಧಾನವೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ, ರೂಪಿಸಿ, ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಅವರೂ ಒಬ್ಬರು. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಖಚಿತ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ಹಲವರು ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕೃತಿ ಸಮರ್ಥನೆಯ ಒಂದು ಧಾಟಿಯೂ ಆಗಬಹುದಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯಿದು. ತಾವು ಮೆಚ್ಚಿದ ಕವನವನ್ನೋ, ಪಾತ್ರವನ್ನೋ, ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೋ, ವಿವರಿಸುವ ಹಾದಿಯನ್ನು ಈ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾದ ಭಾಗವನ್ನು ಓದುಗರಿಗಾಗಿ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಆದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಓದಿಗೆ ಓದುಗರನ್ನು ಒಳಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಬಲ್ಲವು. ಆಗ ತಾನೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಮೂಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ನಿಕಟವಾಗಿಸಬಲ್ಲವು. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಓದುಗ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಬಲ್ಲವು. ತರಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಿಂದ, ಆ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಿದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಕೃತಿ ರಸಗ್ರಹಣದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ದಾರಿ ದೀಪವಾಗಬಲ್ಲ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಾದರಿಗಳು ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಯವರ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಯಲ್ಲಿವೆ. 'ಕಲ್ಕಿ' ಕವನಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ವಿಮರ್ಶೆಯು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರ ತಮ್ಮ ಬರೆಹಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇರಕರಾಗಬಲ್ಲರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಒಳ್ಳೆಯ ನಿದರ್ಶನಗಳು.

ಈ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವಿರುವಷ್ಟೇ ಅಪಾಯಗಳೂ ಇವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಓದಿ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆದವರು ಅಷ್ಟರಲ್ಲೇ ತೃಪ್ತರಾಗುವ ಸಂಭವವಿದೆ.

ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂನ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸುದೀರ್ಘವಾದ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಅಲ್ಲಿನ ದರ್ಶನವನ್ನೂ, ಕಾವ್ಯಾಂಶವನ್ನೂ, ರೂಪಾಂಶದ ಸೊಬಗನ್ನೂ ತಿಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಓದಿದವರು ಅದರಿಂದಲೇ ತಾವು ಮೂಲ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುತ್ತಾರೆ. ಮೂಲಕೃತಿ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ತನ್ನ ಓದುಗ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲೂಬಹುದು. ಈ ಅಪಾಯಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಎಷ್ಟೋ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಪಕ್ಕಾಗಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅಪಾಯವೂ ಇದೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯೊಂದು ಬಂದಿತೆಂದ ಮೇಲೆ ಅದೇ ತಿರುಳಿನ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಈಗಾಗಲೇ ಹಲವು ಬಾರಿ ವಿವರಿತವಾದ ಕೃತಿ, ಕೃತಿ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ವರ್ಣಿಸುವ, ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಬರುತ್ತಿವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚು ಬಂದಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಒಂದೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬರೆಯಬಾರದೆಂದೇನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದುದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆನನ್ನೂ ಹೇಳದಿದ್ದರೆ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆಂದು, ಈಗಾಗಲೇ ಬಂದಿರುವ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮಾದರಿಯನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಅದರ ನಿಲುವುಗಳನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ.

3. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯಲಾಗಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಗಮನಿಸೋಣ. ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ, ವರ್ಣನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬರೆಯಲಾದ ಬಹುಪಾಲು ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನಾನೀಗ ಚರ್ಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಉಳಿದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ನೆಲೆಗಳಿಂದ ವಿಂಗಡಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯ.

ಅ) ಕವನ ಮತ್ತು ವಸ್ತು.
ಆ) ಕವನ ಮತ್ತು ಕವಿ.
ಇ) ಕವನ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನ
ಈ) ಕವನ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕದೃಷ್ಟಿ.
ಉ) ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯ.

ಆಯಾ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಏಕೈಕ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಕವನ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲೂ ಉಳಿದ ಆಶಯಗಳ ಚರ್ಚೆಯೂ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಬಂದಿರಲು ಸಾಧ್ಯ.

(ಅ)ಕವನ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಗಳನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿ, ಸಮಾಜ, ಪ್ರೇಮ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮ, ಶಿಶು, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಮೊದಲಾದ ಉಪವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ

ಅಳವಡಿಸಿ ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಕವನಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ. ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರ 'ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ'ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಹಲವು ಕವನಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವಿನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ, ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಬೇರೊಂದು ಕಡೆ ನಾನು ವಿವರಿಸುವಂತೆ ಅಲ್ಲಿನ ದೃಷ್ಟಿ, ವಿಚಾರಮೂಲವಾದಿಯಾಗಿದೆ. (ಸ್ನೇಹ ಕಾರ್ತೀಕ: ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ) ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯನಿಷ್ಠ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬದಲಾಗುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕೆಲವರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

(ಆ) ಕವಿ ಮತ್ತು ಕವನಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಪ್ರಮುಖ ಚರ್ಚೆಯೊಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿದೆ. ಈ ಚರ್ಚೆಯ ಪ್ರಾರಂಭ ಒಂದು ಆಕ್ಷೇಪದಲ್ಲಿದೆ. 'ಯುಗಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ'ವೆಂಬ ತಮ್ಮ ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಆಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನೆತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಆಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನೆತ್ತಿದವರಲ್ಲಿ ಅವರು ಮೊದಲಿಗರೂ ಅಲ್ಲ; ಕೊನೆಯುವರೂ ಅಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾಗುವುದು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಗಳ ದೋಷವೆಂಬಂತೆ ಅವರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಆಕ್ಷೇಪವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಯತ್ನಗಳು ನಡೆದರೂ, ಹಾಗೆ ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತಭೂಯಿಷ್ಠ ಶೈಲಿಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕವಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು 'ಚೆನ್ನದ ಬೆಳಸು' ವಿನ (1971) ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದರು. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭಿನ್ನನೆಲೆಗಳಿಂದ ಬಂದ ಕುವೆಂಪು, ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು 'ಕಲಿತು' ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೆಲೆಯವರಿಗೆ ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿ ಬಂದುದರಿಂದ ಅವರ ಭಾಷೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಭೂಯಿಷ್ಠವಾಯಿತು. ಎಂದರೆ ಕವಿವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕವನಗಳ ಭಾಷೆಯ ವೈಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿದಂತಾಯ್ತು. ಈ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಶ್ರೀ ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕ ಅವರು ತಳೆಯುವ ನಿಲುವು ಹೀಗಿದೆ. (ನೋ: ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ: ಸಮಕಾಲೀನ) 'ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಏಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಭೂಯಿಷ್ಠವಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆಯಾದರೂ, ಆ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗುವುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯೆ ಸಹಜ ಪರಿಣಾಮವೂ ಅಲ್ಲವೆಂದಾಯ್ತು' ಈ ಮೂರು ನಿಲುವುಗಳೂ ಒಂದು ವಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಿವೆ. ಅವುಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ವಿಮರ್ಶಾ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

1. ಕವನದ ಭಾಷೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದಲ್ಲದೆ ಸಂಸ್ಕೃತಭೂಯಿಷ್ಠವಾಗಬಾರದು (ಕುರ್ತಕೋಟಿ) ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಮಯತೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರಬೇಕು.

2. ಕವನದ ಭಾಷೆ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸರಿ ತಪ್ಪುಗಳೆಂಬ ಮಾತಿಗಿಂತ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸಬೇಕು.

3. ಕವನದ ಭಾಷೆಯ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಗಳೂ ಕಾವ್ಯದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿಂದಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬೇಕು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರಣಗಳೇ ಇದ್ದರೂ ಅವು ಪೂರಕಗಳು ಮಾತ್ರ

ಈ ಮೂರೂ ನಿಲುವುಗಳು ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಂದ ರೂಪಿತವಾಗಿವೆ. ಮತ್ತು ಅದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಸಮಗ್ರವಾಗಿಲ್ಲ. ಆಯಾ ನಿಲುವುಗಳಿಂದ ಮೂರನ್ನೂ ಸರಿಯಾದವುಗಳೆಂದು ವಾದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕವಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಕಾವ್ಯೋದ್ಯೋಗದ ನೆಲೆಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಗಳ ಭಾಷೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಬಗೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆದಿಲ್ಲವೆನ್ನಬೇಕು. ನಾನು ಮುಂದೆ ಗಮನಿಸಲಿರುವ ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರರ ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಸ್ಥೂಲ ಪ್ರಯತ್ನವೊಂದಿದೆ.

ಇ) ಕವನದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮದ ಬಗೆಗೂ ಒಂದು ವಾದ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನದ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಬಹು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹಿಂದೆಯೇ ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕರು ಎತ್ತಿದರಾದರೂ ಮತ್ತೆ ಅದನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದವರು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು. ಮುಂದೆ ಬಹು ಜನರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದೇ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಮಂಡನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಬೆರಳು ಮಾಡಿ ತೋರುವಾಗ ಗಮನವೆಲ್ಲಾ ತಾವು ಗುರುತಿಸಿದ ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿನ ಕೊರತೆಯ ಕಡೆಗೇ ಇದ್ದಿತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ನೆಲೆಯ ವಾದಗಳಿವೆ.

1) ಆಶಯ ಗಹನತೆಗೆ ತಕ್ಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ.

2) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಆಶಯವು ಕವಿಯ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವವೆಂದೂ ಸಾಬೀತಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಿಲುವುಗಳೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಒಂದನ್ನೊಂದು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ವಾದಗಳನ್ನು ಹೂಡುವವರು ಮಾದರಿಗೆಂದು ಒಂದೆರಡು ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಕವಿ ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಲಂಕಾರಿಕತೆ ಇದೆಯೆಂದೂ, ಆದ್ದರಿಂದ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಬಹುದಾದದ್ದು ಕೂಡ ಸಡಿಲಬಂಧದಲ್ಲಿ ರೂಪು ತಳೆಯುವುದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. 'ದೇವರು ರುಜು ಮಾಡಿದನು' ಕವನವನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕವನವೆಂದು ತಿಳಿದು ಶ್ರೀ ಎ.ಎಸ್. ಜಯರಾಂ ಅವರು ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ (ನೋ: ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ)ಯನ್ನು ನೋಡಿ.

ಅಲ್ಲಿ ಕವಿ ತಾನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದಿರುವುದು ಎಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯದೇ ಹೋಗುವುದೋ ಎಂಬ ಭಯದಿಂದ ಕೊನೆಗೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ವಾಚ್ಯಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆಂಬ ನಿಲುವಿದೆ. ಎಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಯುಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತು ಬಹು ಹಿಂದೆಯೇ ಶ್ರೀ ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ 'ಉಪವನ'ದಲ್ಲಿ ಬಂದಿತ್ತು. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ವಾಚ್ಯವಾಗಿಸುವ ಅಂಶವೊಂದಿದೆ ಎಂದವರು ಹೇಳಿದ್ದರು.

ಇನ್ನು ಕವನದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಆಶಯದ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ವಾದದ ತಿರುಳು ಇಷ್ಟು. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಗಳು ತಲುಪುವ ನಿರ್ಣಯಗಳು ಕವನದಲ್ಲೇ ಕವಿಯ ಅನುಭವದ ನಿರ್ಣಯದ ಮೂಲಕ ತಲುಪಿದಂಥವುಗಳಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅನುಭವಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಕವನದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಮಳೆಬಿಲ್ಲಿನಂತೆ ಬಾಳು ಚಣವಾದರೇನು? ಮಳೆಬಿಲ್ಲಿನಂತದು ಮಧುರತಮವಲ್ಲವೇನು?' 'ಆನಂದಮಯ ಈ ಜಗಹೃದಯ ಇನ್ನೇತಕೆ ಭಯಮಾಣೊ?' ಮುಂತಾದ ನಿಲುವುಗಳ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆಗೆ ಕವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ವಾದ.

ಈ ಎರಡೂ ವಾದಗಳ ಹಿಂದಿನ ತರ್ಕ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಕವನ ಸ್ವಯಂ ಪೂರ್ಣಘಟಕವಾದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಕವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದೆಲ್ಲಾ ಓದುಗರಿಗೆ ಕವನದಲ್ಲೇ ಸಿಗಬೇಕೆಂಬುದು ಈ ವಾದದ ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವ. ಹಾಗಾಗದಿರುವ ಕವನಗಳ ಆಶಯವನ್ನು ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವೆಂತಲೂ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಆಲಂಕಾರಿಕವೆಂತಲೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಿಧಾನದ ಬಗೆಗೆ ಬಂದ ಆಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ಯತ್ನಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ. ಅವೆಲ್ಲದರ ಮುಖ್ಯ ತಿರುಳು ಇಷ್ಟು. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ದೋಷಪೂರಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅವರ ಕವನ ಸಮುದಾಯದ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ಈ ವಾದದಲ್ಲಿ ಅರ್ಧಸತ್ಯವಿದೆ. ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ತಮ್ಮ ವಾದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಕವನಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂಬಷ್ಟು ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ನಿಜವಿದೆ.[2] ಆದರೆ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕವನಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಷ್ಟೇ. ಸಮಗ್ರ ಕವನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಮಿತಿಗಳಿವೆ. ಕುವೆಂಪು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಮಾರುತ್ತರದ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆಯೇ ಹೊರತು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿವಿಧ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿಲ್ಲ. ಆಶಯ ಗಹನತೆಯನ್ನು ಶಾಬ್ದಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಿದ್ಧವಿರುವ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕವನದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಸಮರ್ಥನೀಯವೆನ್ನುತ್ತವೆ. ಬಹುಶಃ ಕವನವೊಂದು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಂಡ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೊಂದನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದು, ಓದುಗರು ಅದನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಚಿಂತನೆಯೊಂದು ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿರಬೇಕು. ಈ ಮಾತಿಗೆ

ಕೊಂಚ ವಿವರಣೆ ಬೇಕು. ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಕೃತಿ ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲೋಕಾನುಭವ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತಂದಿತೋ ಅದು ಓದುಗರಿಗೂ ತಲುಪಬೇಕೆಂಬುದೇ ಕೃತಿಯ ಆಸಕ್ತಿ.

ಆದರೆ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ಹಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅಥವಾ ಸಾಧಿಸಿದ ಒಂದು ನೆಲೆಯೆಂದರೆ, ಕವನವೆಂದರೆ ಕವಿಯ ಲೋಕಾನುಭವದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿತಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕುವೆಂಪು ಕವನಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಮರ್ಥನೀಯವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಲುಪಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.[3]

(ಈ)ಕವನಗಳ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯೊಡನೆ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಒಂದೆರಡು ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳು ವಾದಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ನಾವೀಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಗಳ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಹಲವು ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಅವು ಕವನ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗಳು ಹೇಗೆ ಒಂದರೊಡನೆ ಒಂದು ಕೂಡಬಹುದೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗಳು ನಿಲುವುಗಳಾಗುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಅನುಭವಗಳಾಗಿ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ಪ್ರಬಂಧವೊಂದರಲ್ಲಿ ('ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಲೇಖಕ':) ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಹೇಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ, ಲೇಖಕನೊಬ್ಬನು ಅದನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದರ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬದಲು ದ್ವಂದ್ವಗಳಿಲ್ಲದ ಬೋಳೇತನವನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಕೊಡುವುದುಂಟು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರ ನಿಲುವುಗಳ ಚರ್ಚೆಗೆ ನಾನೀಗ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಆಕ್ಷೇಪವಿರುವುದು ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಬಗೆಗೇನೇ ಹೊರತು, ಆ ದೃಷ್ಟಿ ಕಾವ್ಯವಾಗುವ ಕ್ರಮದ ಬಗೆಗಲ್ಲ. ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯು ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲೋ ಕೀಳೋ, ಸರಿಯೋ ತಪ್ಪೋ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆ ಕೂಡ ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದ್ದು. ಭಾರತೀಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮ, ರಾಮಕೃಷ್ಣ, ವಿವೇಕಾನಂದರ ಸಮನ್ವಯ, ಗಾಂಧಿ ವಿನೋಬಾರ ಸರ್ವೋದಯ, ಅರವಿಂದರ ಪೂರ್ಣ ದೃಷ್ಟಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಬೇರೆಯದೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತವರಿಗೆ ಹುಸಿಯಾಗಿ, ಆರೋಪಿತ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ, ಹಾಗಾಗಿರಲೂ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ತಾನು ಒಪ್ಪಲಾಗದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಏನು ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಗೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವನ್ನುಳ್ಳ, ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನೆದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ನಮ್ಮ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ತಕ್ಕ ಸೂಚನೆ ನೀಡಬಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾತ್ರ ಬಂದಿಲ್ಲವೆನ್ನಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಯಾವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾಗಲೀ ಸಂದಿಗ್ಧಗಳಾಗಲೀ ಇಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕಾವ್ಯದ ವಿಮರ್ಶೆ ಅವರಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ತಳೆಯುವ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸದ ವಿಮರ್ಶಕರು, ಕೇವಲ ಆ ದೃಷ್ಟಿಯ ಬಗೆಗಿನ ವೈಭವೀಕರಣದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಉತ್ಸಾಹಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಒಪ್ಪಲಾಗದ ತಾತ್ತ್ವಿಕದೃಷ್ಟಿಯನ್ನುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯ ಕಾವ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ಅತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಕ್ಕಿಂತ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಆಯ್ಕೆಗಳೇ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯುವುವು.

(ಉ) ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ನೆಲೆಗಳು 1) ಒಟ್ಟು ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಕವನಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣುವುದು. 2) ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವುದು. 3) ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಳುವಳಿಗಳೊಡನೆ ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಇರಿಸಿ ನೋಡುವುದು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರಭಾವ (ಎಸ್. ಅನಂತನಾರಾಯಣ) ಭಾವಗೀತೆ (ಪ್ರಭುಶಂಕರ್) ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ (ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ) ಇವು ನವೋದಯ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಏನೋ 1950ರಿಂದ ಈಚೆಗೆ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ (ಇಂಗ್ಲಿಶ್) ಕಾವ್ಯದೊಡನೆ ಅನುಕರಣೀಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಮೀಕರಿಸುವ ಯತ್ನಗಳು ನಡೆದವು. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಯಾರಿಗಾದರೂ ಸಲ್ಲುವುದಿದ್ದರೆ ಅದು ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತನ್ನು ಬರೆದರು. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ ದೋಷಗಳನ್ನು, ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ, ಹುಡುಕಲಾಯಿತು. (ನೋ. ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ: ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ: ಒಂದು ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸ). ಇದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸ. ನಾಡಿಗರು ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾವ್ಯಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯೊಡನೆ ಅವು ಪಡೆದಿರುವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸದೇ ಹೋದರು. ಇದರ ಒಂದು ಅತಿಯಲ್ಲಿ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು 'ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳು' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿನ ತಮ್ಮ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ (ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ) ಪರಂಪರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ಪರಂಪರೆಯ ಸಂಬಂಧ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಇದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕಾದರೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಿತ್ತು. ಅಥವಾ ಅದು ಕಾವ್ಯವೇ ಅಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೋ?

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ ಅವರು ಒಂದು ಲೇಖನ ('ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯ 'ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ')ದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ

ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದರ ಮಿತಿಗಳನ್ನೂ, ಈವರೆಗಿನ ವಿಮರ್ಶಾ ನಿಲುವುಗಳನ್ನೂ ಚುಡಾಯಿಸುವ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಎಷ್ಟೋ ನಿಲುವುಗಳು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿವೆ ಅಥವಾ/ಮತ್ತು ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ; ಆದರೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಯತ್ನ.

4) 'ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ' ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಹಲವರು ಮತ್ತೊಂದು ವಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆದ ವಾದದ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲವೂ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ. ಒಂದು ಕಡೆ 'ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ' ಅನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ, ಮತ್ತು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಕರಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯೆಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಕೃತಿಯ ರೂಪಾಂಶ, ಚಿಂತನಾಂಶ, ಕಲ್ಪನಾಂಶ, ವರ್ಣನಾಂಶ, ದರ್ಶನಾಂಶಗಳನ್ನು ಸವಿವರವಾಗಿ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೊಡನೆ, ಕೃತಿಯನ್ನಿಟ್ಟು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಜಗ್ಗಿಸುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಆ ಕಾವ್ಯ ಅಕಾಲಿಕ. ಅಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಸಮಕಾಲೀನವಲ್ಲ. ದರ್ಶನವಾಗಲಿ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಲಿ, ಕವಿಯ ಸ್ವಂತದ್ದಲ್ಲ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಎರವಲು ತಂದದ್ದು. ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆ, ಪ್ರಸಂಗ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇತರರ ಪ್ರಭಾವ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಅದು ಶ್ರದ್ಧಾವಂತ, ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿ ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಹಠ ಹಿಡಿದು ಬರೆದ ಕೃತಿ. ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳೂ ಸುಮಾರಾಗಿ 'ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ' ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಹಂತದಿಂದಲೂ ಇವೆ. ಆ ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ನಡೆದ ಭಾಷಣದ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವಿದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಕೃತಿಯ ಅಧಿಕೃತತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೆ. ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿಯವರು ಎತ್ತಿದ ಧ್ವನಿಯು ಮುಂದೆ ಹಲವರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರೇ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ದೀರ್ಘ ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದೋಷಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೇಳಿದ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಇವು. 1. ಕೃತಿಯ ತುಂಬ ಕವಿಯ ಸ್ವಕಾವ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ತುಂಬಿದೆ. 2. ಭಾಷೆ ಕೃತಿಗೆ ಸಹಜವೂ ಅಲ್ಲ. 3. ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೂ ಸುಸಂಗತವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ತಲುಪಲು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ತರ್ಕ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯತತ್ವಗಳನ್ನೂ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶಾ ಸೂತ್ರಗಳು ಕೃತಿಯ ಎದುರು ಅನಮ್ಯವಾಗಬಾರದಷ್ಟೆ. ಆ ಕೃತಿಯ ಸಮರ್ಥನೆಯಷ್ಟೇ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಗುರಿ ಹೇಗಲ್ಲವೋ, ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದೂ ಅಲ್ಲ. ಕೃತಿಯು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಘಟನೆ. ಅದರ ರಚನೆ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದೂ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಆಗಬೇಕಾದದ್ದು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಬಗೆಯ ಅಭ್ಯಾಸಗಳ ಕೊರತೆ ನಮಗೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಹ್ಯಾದ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣದರ್ಶನಂ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮತ್ತು ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಲೇಖನಗಳು ಇವೆ. ಎರಡೂ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ ಅಧ್ಯಯನಗಳು. ಆದರೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಲೇಖನ, ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮಿತವಾಗಿದೆ. ಆ ಸಂಗತಿಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುತಳೆಯುವ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು

ಗುರುತಿಸಬೇಕಿತ್ತೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಮನೋವಿಜ್ಞಾನದ ನೆಲೆಯ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಘಟನೆ, ವರ್ತನೆಗಳು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟಿದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನದ ಸಾಪೇಕ್ಷ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಅಂಶಗಳೂ ಆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಯುವುದರ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಈ ಕೃತಿಯ ರೂಪಾಂಶವನ್ನು ಕುರಿತ ಹಲವು ಅಧ್ಯಯನಗಳೂ ಬಂದಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಾಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಕುರಿತು ಅಭ್ಯಾಸಪೂರ್ಣವಾದ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳಿರುವ ಲೇಖನವೊಂದನ್ನು ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿಯವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. (ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ) ಛಂದಸ್ಸಿನ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅದು ಮಾದರಿಯಾಗಬಲ್ಲದು.

5. ಶ್ರೀರಾಮಾಯಾಣದರ್ಶನಂ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ನೋಡುವವರೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಎರಡು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಬಹು ಜನ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಇವೆರಡೂ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬನೇ ಲೇಖಕ ಬರೆದನೆಂಬುದು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ, ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವನ್ನುಳ್ಳ ಘಟನೆಯಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈಚೀನ ತಮ್ಮ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ 'ಸುಜನಾ' ಅವರು ಹೇಳಿದಂತೆ 'ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು' ಮತ್ತು 'ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣದರ್ಶನಂ' ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಭಿನ್ನ ಪಾತಳಿಗಳಾಗಿದ್ದು ಒಂದು 'ತಾರಸ್ಥಾಯಿ' ಯಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು 'ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿ' ಎಂದರು. (ಬೆಂ.ವಿ.ವಿ.ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರದ ಸೆಮಿನಾರಿನ ಭಾಷಣ). ಇದೊಂದು ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹಲವು ನಿಟ್ಟಿನ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಸಮರ್ಥವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಾಗಿ ೦ಉುತ್ನಗಳೂ ನಡೆದಿವೆ. 'ಕಾನೂರು ಹೆಗ್ಗಡತಿ'ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಎನ್. ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ಪುಸ್ತಕವೊಂದನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ತರ್ಕಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಸಮರ್ಥನೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ಇದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಉಪಯುಕ್ತವೂ ಆಗಬಹುದು. ಹಾಗೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಧಾಟಿಯನ್ನೂ ಹಿಡಿಯಬಹುದು. ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಇವೆರಡೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ದೀರ್ಘವಾದ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. (ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಲೇಖನಗಳು) ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಈ ಲೇಖನಗಳು ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಅವರ ಲೇಖನಗಳು ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅವರ ದೃಷ್ಟಿ ಕಳಂಕಪೂರಿತವಾದುದೆನ್ನುವವರೆಗೆ ಖಂಡನೆಗಳು ಬಂದಿವೆ.

ಎಂ.ಜಿ.ಕೆ. ಯವರು ಆ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಶ್ರೇಷ್ಠಕೃತಿಗಳಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ವಿಮರ್ಶಾ ವಿಧಾನ, ಪರಿಕರ, ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳು ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಗಂತೂ ಹೊಸವು. 'ಕಾನೂರ ಹೆಗ್ಗಡತಿ'ಯ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರದ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಅವರು ಕಾದಂಬರಿಗೊಂದು ಶಿಲ್ಪವಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. 'ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು'ವಿನಲ್ಲೂ ಶಿಲ್ಪದ ಕೊರತೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಕಾರಣ ಬೇರೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ

ಕೃತಿಕಾರರು ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅವರ ವಾದ. ಅವರು ತಳೆದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಬೇಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಿಕರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಇದ್ದೂ ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಇದ್ದೂ ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಗೌರವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ. ಅವರ ಕೃತಿವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಬಳಸಿದ ಮಾನದಂಡಗಳು ಮಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಅಗಮ್ಯ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಧಾರದ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನವು. ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಬೇರೊಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕೂಡ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರೇಷ್ಠವಲ್ಲದ ಕೃತಿ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳೇ ಎಂಜಿಕೆಯವರ ಎರಡು ಲೇಖನಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡಲು ಅವಕಾಶ ನೀಡಿವೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ.

ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಣದ ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ವರ್ಣನೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ವಿವರವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳು ಆ ಬದುಕಿನ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದ ಓದುಗರನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಮೂಡಿದ್ದೆಂದು ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವವರಿಗೆ ಕುವೆಂಪು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಜೀವನ ಅಪರಿಚಿತ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಅವರು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಅವರ ನಿಲುವು. ಕಾದಂಬರಿಯ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಕಾರಣವೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಅವರು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೋ ಸರಿಯೇ. ಆದರೆ ಕಾರಣ ಮಾತ್ರ ಸಂಭಾವ್ಯವಲ್ಲವೇನೋ? ಏಕೆಂದರೆ ಓದುಗರ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳು ಕುವೆಂಪು ಕೃತಿಯ ಆಶಯವನ್ನಾಗಲೀ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಲೀ ನೇರವಾಗಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲ.

ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಒಂದು ಕಡೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಅಭೂತಪೂರ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಘಟನೆಗಳೆಂದು ವಾದಿಸಿದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ 'ವಿವರಗಳ ಸೊಕ್ಕಿ'ದ್ದರೂ ಕೇಂದ್ರಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕೊರತೆಯಿರುವ ಕೃತಿಗಳೆನ್ನುತ್ತವೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಂತಹ ಭಿನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನೇ ಎಂ.ಜಿ.ಕೆ ಮುಂತಾದವರು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬ ಸಂದೇಹ ನನಗಿದೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರದ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬರೆಹಗಾರರ ಕೃತಿಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇನೂ ಇಲ್ಲವಾದರೂ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ರಚಿತವಾದ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಈ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೂ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರಾಚನಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಿತ್ತು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮಹತ್ತ್ವದ್ದೆನ್ನಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಂದೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು.

6. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಬಂದಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಗಳಿವು.

ಅ) ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೂ ಮೂಲ ಕಥಾವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು. ಮತ್ತು ಅವರ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು.

ಆ) ಆ ನಾಟಕಗಳ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವುದು.

ಮೊದಲ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಯಾವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಈ ನಾಟಕಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಬದಲಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಸುಜನಾ, ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಮತ್ತು ಕ.ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ ಇವರು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಆ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಾಟಕೀಕರಣವಾಗುವುದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಿಸಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ನಾಟಕವೆಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೀವಪ್ರಭೇದದ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಂದ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸದ ಬದಲಾವಣೆಯ ಬಗೆಗೆ ಬಿಸಿಯಾದ ಚರ್ಚೆಗಳೂ ನಡೆದಿವೆ. ಕುವೆಂಪು ಕೂಡ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಶೂದ್ರತಪಸ್ವಿ' ನಾಟಕದ ಬಗೆಗೆ ನಡೆದ ವಾದ ವಿವಾದಗಳಿಂದ ಈಗಾಗಲೇ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಭಾವಕೋಶಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬರುವುದೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪದ ಕುವೆಂಪು ದರ್ಶನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡರು[4].

ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಮಂಚದಲ್ಲಿ ಬರಲಾಗವೆಂಬುದೇ ರಂಗತಜ್ಞರ ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ಸ್ವತಃ ಕುವೆಂಪು ಅವರೇ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಅದಕ್ಕೆ ರಂಗಮಂಚದ ಅನಮ್ಯತೆಯೂ, ಕುಬ್ಜ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಕಾರಣವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ರಂಗತಜ್ಞರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ದೃಶ್ಯಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣಾ ವಿಧಾನಗಳು ಅನಾಟಕೀಯವಾಗಿವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಶ್ಯಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದುದೇ ಆಗಿದೆಯೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ (ಪ್ರಸನ್ನ: ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆ). ಹೀಗಿದ್ದರೂ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ಉದ್ದೇಶವೇ ಬೇರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅದೆಂದರೆ ಕೃತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆ. ಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪೂರ್ಣ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂಚದ ನೆರವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಇದು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಚರ್ಚೆಯೇ ಹೊರತು ಕೇವಲ ನಾಟಕದ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ.

7. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವ ಪರಿಪಾಠ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ.

ಅ) ಕರ್ನಾಟಕ ಬರೆಹಗಾರರ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರ ಒಕ್ಕೂಟದ ಉದ್ಘಾಟನೆಯಾದ ತರುಣದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿಯವರು ಲೇಖನವೊಂದನ್ನು ಬರೆದು ಶೂದ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತಾ ಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ಅದ್ವೈತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಹೊಸ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಶೂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ತೋರಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಂಡಾಯದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕೆಂದು ಈಚಿನ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಆ) ಸಾಹಿತಿಯ ವರ್ಗ ಸಂಬಂಧಗಳು ಅವನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಅಂಶಗಳಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆಯೆಂಬ ಸರಳ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಹೊರಟ ವಿಮರ್ಶೆಗಳೂ ಈಚೆಗೆ ಕೆಲವು ಬರುತ್ತಿವೆ. ಶೋಷಕವರ್ಗದ ಲೇಖಕರಾದ ಕುವೆಂಪು ಜೀವನದ ಮುಕ್ತ ವಾತಾವರಣದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಬರುತ್ತಿವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿನ್ನೂ ಹಸಿಹಸಿಯಾಗಿದ್ದು ತಮ್ಮ ಖಚಿತವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಬಯಲು ಮಾಡಿಲ್ಲ.

ಇ) ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ಕುವೆಂಪು ಶೂದ್ರರಾಗಿದ್ದರಿಂದ ತಮ್ಮ ಮೇಲಿನ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒತ್ತಾಯಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದರಾದರೂ, ತಮ್ಮ ವರ್ಗವೇ ದಲಿತರನ್ನು ಶೋಷಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ದಲಿತರ ಜೀವನವನ್ನು ನೈಜವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯಲಾಗಿದೆ. (ನೋಡಿ: ಬಿ.ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ. ಕುವೆಂಪು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ದಲಿತ ಜೀವನ ಚಿತ್ರಣ). ಈ ವಿಮರ್ಶಾ ಧೋರಣೆಗಳು ಹೊಸತನಕ್ಕಾಗಿ ಗಮನಾರ್ಹವೇ ಆದರೂ, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಶ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯವು ಎಂದೆನ್ನಬೇಕು. ಉದಾ.ಗೆ ವೈದಿಕ-ಶೂದ್ರನನ್ನೂ, ಶೂದ್ರ-ದಲಿತನನ್ನೂ ಶೋಷಿಸುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರವಾದ ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅದೇ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಲು ಹೊರಟು, ಅದು ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಒಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸ. ಏಕೆಂದರೆ (1) ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. (2) ಲೇಖಕರನ್ನು ಪರಿಸರದ, ಅದರಲ್ಲೂ ಅವರ ವರ್ಗದ ಆಶಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಿಯತಿವಾದವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಲೇಖಕರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಹಲವಾರು ಸಂಕೀರ್ಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. (3) ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಅಲ್ಲಗಳೆದು, ಅದು ಕೇವಲ ಪ್ರಚಲಿತ ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿರಬೇಕೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಹೊಸದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಬೇಕು ನಿಜ. ಆದರೆ ದೃಷ್ಟಿಗಳು ಖಚಿತವೂ, ಸಾಹಿತ್ಯಕವೂ ಆಗಿದ್ದು ಆರೋಗ್ಯಕರವಾಗಿರಬೇಕಷ್ಟೆ.

8) ಈಗ ಒಂದು ಕೊನೆಯ ಮಾತು: ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಜಾವಾಣಿಯ 1978ರ ವಿಶೇಷಾಂಕದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಬಗೆಗೆ ಹಾ.ಮಾ. ನಾಯಕ ಅವರು ಒಂದು ಲೇಖನ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಗುಂಪಿನವರು ಕುವೆಂಪು ಅವರನ್ನು ಕವಿಯೇ ಅಲ್ಲವೆಂದು ವಾದಿಸಲು ತಕ್ಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಗುಂಪಿನವರು ಮೊದಲ ಗುಂಪಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅತಿಗೆ ಹೋಗಿ. ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವ ಬದಲು ಕವಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರು. ನಾಯಕರ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಈ ಕೊಂಚ ಹಿಂದೆಯೇ ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯನವರು 'ಕುವೆಂಪು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ' (ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ) ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ

ಕುವೆಂಪು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಮುಸುಕಿನಗುದ್ದುಗಳಾಗಿ, ಮುಗುಂ ಆಗಿ ಆ ಕೆಲಸವನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಿವೆ. ಎರಡೂ ಗುಂಪುಗಳವರು ಪರಸ್ಪರ ಆರೋಪಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಖಂಡನಕಾರರೂ ಇದರಿಂದ ಹೊರತಲ್ಲ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವೆಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಕುವೆಂಪು ಅವರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿಯೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಕೆಲವರು ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯವೇ ಕುವೆಂಪು ಮಂಡನೆಗಾಗಿ ಕಂಕಣ ಬದ್ಧವಾಗಿದೆಯೆಂದೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಮಂಡನಕಾರರು ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ 1) ಕಲುಷಿತ ಮನಸ್ಸಿನವರೆಂದಿದ್ದಾರೆ 2)ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಓದದೆ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆಂದಿದ್ದಾರೆ 3)ಜಾತಿ ವಿದ್ವೇಷವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಉದ್ವೇಗವಿಲ್ಲದೆ ಪುನರಾಲೋಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ; ಅದೇನೇ ಇರಲಿ. ಈ ಅಸಾಹಿತ್ಯಕ ಖಂಡನ ಮಂಡನಗಳಿಂದ ಆದದ್ದೇನು? ನಾನು ಇದರಿಂದ ಕುವೆಂಪು ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಾಗಲೀ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಾಗಲೀ ಈ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಮಿತಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಕ್ಷುದ್ರ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಇದು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಒಂದು ನೆಲೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಕುಂಠಿತವಾಗಲೂ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಿಕರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ನಿಖರವಾಗಬಲ್ಲವು. ಈ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಾವಿನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದು ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಮೀಸಲಾದ ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಯೊಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

2. ಕುವೆಂಪು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವೊಂದು ಬೆಳೆದಿದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಕುವೆಂಪು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಉದ್ದೇಶ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ ಇರುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಕಲ್ಕಿ' ಮತ್ತು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣ'ಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸುತ್ತಾ, 'ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣ'ವೇ ಅಲಂಕಾರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆಯೆಂದೂ, ಅಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳ ಹಿಂದೆ ಜಾಣತನ ಮಾತ್ರವಿರುವುದೆಂದೂ ವಾದಿಸುವುದುಂಟು. (ನೋ: ಎನ್. ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ: ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ). ಇಬ್ಬರು ಕವಿಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನವನ್ನು ತರತಮ ಭಾವಕ್ಕಾಗಿ ಹೋಲಿಸಬೇಕೋ ಅಥವಾ ಆಯಾ ಕವಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗಾಗಿ ಹೋಲಿಸಬೇಕೋ ಎಂಬುದು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯ. (ಎರಡನೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ: ನೋ: ಕವಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ. ಡಾ.ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ) ಆದರೆ ತರತಮ ಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಿಕರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅಂಥ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೃತಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸುವುದು. ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ ಹೀಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ತರತಮಭಾವಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಾಪರಿಕರಗಳಿನ್ನೂ ಸಿದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದು ನನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆ.

3. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ತೀರಾ ಈಚೀನ ಕವನ ಸಂಗ್ರಹಗಳ ಬಗೆಗೆ ಗಮನವಿಟ್ಟು ಬರೆದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಪರಿಚಯ, ಸಮೀಕ್ಷೆಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಹೊಸ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ತಕ್ಷಣ

ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಲಿಚ್ಛಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಕರುಗಳು ಈ ಕವನ ಸಂಕಲನಗಳ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಲ್ಲ. 'ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿರಲೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದ ಸೂಚನೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಬರೆದ ಅಂಥ ವಿಮರ್ಶೆಗಳೇನೋ ಇವೆ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯಿಂದ ಉತ್ತಾಪಿತರಾಗಿ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ಬರೆದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದು ಒಟ್ಟಾರೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಭಾವಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತೂ ಆಗಬಹುದು. ಈಚೀನ ತಲೆಮಾರು ಆ ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ದಾಖಲು ಮಾಡಿಲ್ಲ.

4. ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪು ಅವರೇ, ಚಿರಂಜೀವಿಯಾದ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನನ್ನು 'ಶ್ರೀ'ಯವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಯುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪದೇ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿ ಕುವೆಂಪು

ಕುವೆಂಪು ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ. ಮೊದಲು ಇದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತೇನೆ.

1. ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ತತ್ತ್ವ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ತ್ವವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ ಬಹುಪಾಲು ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಆಯಾ ಲೇಖನಗಳ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಜತೆಯಾಗಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

2. ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರೊಬ್ಬರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಬೇರೊಂದು ಆಯಾಮವಿರುತ್ತದೆ. ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಬಗೆಗೆ ದೊರಕುವ ಒಳನೋಟಗಳು ಮುಖ್ಯವೇ ಹೊರತು ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಕಾಣಲಾಗದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಮಾತು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ, ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಚಿಂತನೆಯೂ ಇದೆ; ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಒಳನೋಟಗಳೂ ಇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಎಚ್ಚರ ತಳೆಯಬೇಕು.

ಹಿನ್ನೆಲೆ

1. ಈ ಶತಮಾನದ ಕನ್ನಡ ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಬೆಳೆದಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕಾವ್ಯಾಸ್ವಾದನೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಗ್ರಹಣಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವು ನಾವು ಈಗ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ ಮಾತ್ರ. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ತಿಳಿದಿರುವುದರಿಂದ, ಸುಮ್ಮನೆ ಹೆಸರಿಸಿ ಮುಂದೆ ಹೋಗಬಹುದು.

ಅ) ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭ್ಯಾಸ.

ಆ) ದೇಶೀಯ ಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಣಾಲಿಯ ಭಾಗವಾದವು. ಅವುಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸುವ ಮಾರ್ಗವೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಬೇಕಿತ್ತು.

ಇ) ಸಾಹಿತ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಸಾರದೊಂದಿಗೆ ಸಮಾಜದ ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ರೂಢವಾದವು. ಆದ್ದರಿಂದ ತರತಮಭಾವ, ಮೌಲ್ಯ ವಿವೇಚನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೊಂದು ಉಂಟಾಯಿತು.

ಈ) ಕವಿಯ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬುದ್ಧಿಪ್ರಧಾನ ಅಂಗವಾದ ಉಚಿತಾನುಚಿತ ವಿವೇಕವೇ ಅವನೊಳಗಿನ ವಿಮರ್ಶಾಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ಸ್ವಾತ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕಾಲದೇಶಗಳ ಆಯಾಮಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಕೃತಿಗಳ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು.

ಈ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಾಪಕರು, ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದವರು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. (ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರು ವಿನಾಯಿತಿ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.)

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತು. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಹೊಂದುತ್ತದೆ.

ಸ್ವತಃ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪು ಬರೆದಿದ್ದರೂ ವಿಮರ್ಶಕರ ಕೆಲಸವನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ಕೆಲವು ನಿಲುವುಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

ಅ) ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರತಿಭೆ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಾಟಿಯದುದಲ್ಲ.

ಆ) ಸಹೃದಯನಿಗೆ ನೆರವಾಗಬಲ್ಲುದು, ಹಾಗೇ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಡ್ಡಿಯೂ ಆಗಬಲ್ಲದು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕೃತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣ ಅವನ್ನು ಓದುವವರಿಗೆ ಕಾಲ್ತೊಡಕಾಗಿವೆಯೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಇ) ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ವಿಮರ್ಶನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಗೈರು ಹಾಜರೂ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವೇ ಎಂಬ ನಿಲುವೂ ಅವರ 'ಪಕ್ಷಿಕಾಶಿ' ಸಂಕಲನದ ಮೊದಲ ಕವನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ 1926ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದ 'ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯ'ವೆಂಬ ಲೇಖನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಅವರ ವಿಮರ್ಶನ ಚಟುವಟಿಕೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಭಾಷಣಗಳಾಗಿವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ

ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಹಜವೇ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮೊದಮೊದಲ ಹಂತದ ನಿಲುವುಗಳು ಗುರುತು ಸಿಗದಂತೆ ಬೇರೆ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುವುದೂ ಸಹಜವೇ. ಆದರೆ ಕುವೆಂಪು ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಹೊರತು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬದಲಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಲಕ್ಷಣ ಅವರ ಚಿಂತನೆಯ ಆಳವನ್ನು ತೋರಿಸುವಂತೆ ಒಂದು ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಿದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸುತ್ತೇನೆ.

(ಆದರೆ ಕಲೆ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಶತ್ರುತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದ ಮಾರ್ಗಗಳೋ ಅಥವಾ ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಎರಡೂ ಯುಕ್ತ ಮಾರ್ಗಗಳೋ ಎಂಬ ಬಗೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಅವರ ಚಿಂತನೆ ಎರಡೂ ಕಡೆಗೆ ತಾಕಲಾಟ ಆಡಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.)

ಕುವೆಂಪು ಅವರ ತತ್ತ್ವಗಳು ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಾವು ವಿಚಾರಮಾಡಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಒಂದು ಮಾತು.

ಕುವೆಂಪು 1930ರಲ್ಲೇ ಶೆಲ್ಲಿಯ 'ಡಿಫೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ'ಯನ್ನು 'ಕವಿತೆಯ ಸಮರ್ಥನೆ' ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಅದರಲ್ಲೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸಿದ್ದರು. ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಉಂಟಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪಲ್ಲಟದಿಂದ ಕವಿಯ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಒದಗಿದ ಧಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನನಾದ ಪೀಕಾಕ್ ಎಂಬಾತ ಕಾವ್ಯವೆಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಗೆ ಒದಗಿರುವ ದುರ್ಗತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳಿಂದ ಚೋದಿತನಾದ ಶೆಲ್ಲಿ ತನ್ನ 'ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆ'ಯನ್ನು ಬರೆದನು. ಆ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಂದುದರಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳು ಹಲವಿವೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಎರಡು ಮಾತನ್ನಿಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತೇನೆ. 'ಕವಿ ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು, ಏಕಾಂತವನ್ನು ಮಧುರ ನಿಸ್ವನಮಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲೆಳಸಿ ಹಾಡುವ ನೈಟಿಂಗೇಲ್ ಪಕ್ಷಿಯಂತೆ. ಅದೃಶ್ಯ ಮಾಯಾವೈಣಿಕನ ಮಧುರಮೋಹನ ಸುರಗಾನದಿಂದ ಮುಗ್ಧರಾದಂತಿರುವ ಮಾನವರೇ ಆತನ ಸದಸ್ಯ ಮಂಡಲಿ.' (ಇತ್ಯಾದಿ 108)

'ಕವಿಗಳೆಂದರೆ ಆಚಾರ್ಯ ಪಟ್ಟವಿಲ್ಲದ ಜಗತ್ತಿನ ಮಹಾದಾಚಾರ್ಯರು! ಮಹಾಕವಿ ಅನಧಿಕೃತ ಶಾಸನಕರ್ತ' (ಇತ್ಯಾದಿ, 130) ಇವುಗಳ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಮೂಲವನ್ನು ಶೆಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವಾಗ ಅವನ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಕವಿಗೂ ಓದುಗನಿಗೂ ನಡುವೆ ಇದ್ದ ಅಗಾಧ ಕಂದರವಿತ್ತು. ಕವಿಯ ಮಾತಿಗೆ ಬೆಲೆ ಕೊಡದ ಸಂದರ್ಭವಿತ್ತು. ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ ಕುವೆಂಪು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂವಹನದ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಲೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಜಿಸಿದ ಸಾಹಿತಿಗೆ ಸಂವಹನದ ಸಮಸ್ಯೆ ಗಾಢವಾದುದೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಕುವೆಂಪು ಬಹು ಹಿಂದೆಯೇ ತಳೆದ, ಪಡೆದ ನಿಲುವು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯಿಂದ ಅವರನ್ನು ಹೊರಗು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧನವಾಯಿತು. ಈ 'ಕವಿತೆಯ ಸಮರ್ಥನೆ'ಯ ನೆಲೆಗಳು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ತ್ವದ ಸಂವಹನದ ನೆಲೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದೆ. ಅದನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕುವೆಂಪು ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಶಾಬ್ದಿಕ ಕಲೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಮರ್ಥಕರು. ಈ ಮಾತು ಸ್ವಯಂಸಿದ್ಧವೆಂದು ತಿಳಿದು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತೇನೆ. ಈ ಸಮರ್ಥನೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವದಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಓದುಗರನ್ನು ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವೊಂದರ ಗ್ರಾಹಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಪಡೆದರೆ ಉಂಟು, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲ. ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಓದುಗರ ಅನುಭವದ ಭಾಗವಾಗುವವರೆಗೆ ಸಾರ್ಥಕಗೊಳ್ಳದೆಂಬ ತತ್ತ್ವವಿಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ (ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯಾವರ್ತುಲಗಳ ಸರಣಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ತತ್ತ್ವಗಳೂ ಇವೆ. ಆನಂದವರ್ಧನನ ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತ ಇದಕ್ಕೆ ಮಾದರಿ. ಕಾವ್ಯದ ಗಮ್ಯಸ್ಥಾನ ಧ್ವನಿ. ಆದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ಉದ್ದೀಪನವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗುವವರೆಗೂ ಕಾವ್ಯತ್ವ ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ). ಆದರೆ ಕುವೆಂಪು ಒಪ್ಪುವ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವದಂತೆ ಕಾವ್ಯ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುವುದು ಕವಿಯಲ್ಲಿಯೇ. ಅದರಾಚೆಗಿನ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಓದುಗರಿಗೆ ಪ್ರಯೋಜನವಿರಬಹುದೇ ಹೊರತು ಓದುಗರಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯೇನೂ ಒದಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಸೀಮಿತಗೊಂಡಾಗ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿನಿರಪೇಕ್ಷವಾದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳು ಹಲವು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಅ) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಂತರ್ಮುಖಿಯನ್ನಾಗಿಸಬಹುದು.

ಆ) ಕೃತಿಯು ರಚನೆಯಲ್ಲೇ ಪರಿಪೂರ್ಣವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಾಳಬಹುದು.

ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳು ಎರಡನೆಯ ಉತ್ತರವನ್ನು ಒಪ್ಪಿವೆ; ಸಮರ್ಥಿಸಿವೆ.

'ದ್ರೌಪದಿಯ ಶ್ರೀಮುಡಿ' ಮತ್ತು 'ತಪೋನಂದನ'ದ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಕೃತಿಯನ್ನು, ಕೃತಿ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಆಯುವುದು ಕೇವಲ ತತ್ತ್ವ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕಾಗಿಯಲ್ಲ; ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನೇ ಬೇರೊಂದು ನೆಲೆಗೆ ಒಯ್ಯಬೇಕೆಂದು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಉದ್ದೇಶಿತ ನೆಲೆಗಳಾವುವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವೀಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಅ) ಕೃತಿಯ ಅನನ್ಯ ಪರತಂತ್ರತೆ/ನಿಯತಿಕೃತ ನಿಯಮರಾಹಿತ್ಯ.

ಆ) ಪ್ರತಿಕೃತಿ-ಉಪಮಾ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮಾ ದೃಷ್ಟಿ

ಇ) ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿ.

ಈ) ಕಾವ್ಯಾನುಭವದ ಲಕ್ಷಣ ನಿರ್ವಚನ.

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹೊಸ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವವರು ಹೀಗೆ ತಾವು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕವೇ

ತಾವು ಒಪ್ಪುವ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು, ಪರಂಪರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳ ಈ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಗಮನದಲ್ಲಿಡುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಎಂದರೆ ಅವರ ವಿಮರ್ಶಾಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಎಂದೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಲೋಕ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ಇಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಲೋಕ, ನಮ್ಮ ಲೋಕದ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯಾಗಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೇ ನಮ್ಮ ಲೋಕಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ ಉಪಮೆಯಾಗಿರಲೂಬಹುದೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳಿದರೂ, ಕೃತಿಯ ಲೋಕವು ತನಗೆ ತಾನೇ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾಗುವುದೇ, ಅನನ್ಯ ಪರತಂತ್ರವಾಗುವುದೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಸೂತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಮೆ, ಅದರ ದರ್ಶನ: ಕೃತಿಯ ವಸ್ತು ನಿದರ್ಶನ, ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರತಿಮಾ ನೆಲೆಗೂ ಅದು ಪ್ರಕಟಸುವ ದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದರೂ ಅದು ಅನನ್ಯವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಬೇರೊಂದು ಪ್ರತಿಮಾ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. ಕುವೆಂಪು, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೀವಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಪ್ರತಿಕೃತಿ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ಕಾವ್ಯವು ಪ್ರತಿಮಾದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ರಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. 'ಆಗುತ್ತದೆ' ಎಂಬ ಮಾತು ಆಗಬೇಕು ಎಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ, ನಿರ್ದೇಶನದ ಕಾಕನ್ನೂ ಪಡೆದಿದೆ. ಈ ತತ್ತ್ವ ಮಂಡಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಒತ್ತು ಕೊಡುವ ಚಳವಳಿಯೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಗತಿಯಿಂದಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಒಳ ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತು ಹಿಡಿಯೊಳಗೆ ಸಿಗಬಲ್ಲುದೆಂಬ ನಿಲುವಿನ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸಾಮಯಿಕತೆ ಏನೇ ಇರಲಿ; ಅದು ಕುವೆಂಪು ಅಂಥವರಿಗೆ ಒಡ್ಡಿರುವ ಸವಾಲುಗಳು ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿವೆ. ಅ)ವಾಸ್ತವತೆಯೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಶಕ್ತ ಮಾರ್ಗವಾದರೆ, ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಪಡೆಯದ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇನು ಮಾಡುವುದು? ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ ವಾಸ್ತವತಾಮಾರ್ಗದೊಡನೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ? ಈ ಎರಡು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವವು ಪ್ರತಿಮಾದೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲಕ ಉತ್ತರ ಕಾಣಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ.[1]

ಇದಲ್ಲದೆ ಅನನ್ಯ ಪರತಂತ್ರವಾದ ಕಾವ್ಯಲೋಕ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಮಾಲೋಕ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಕವಿಯ ದರ್ಶನದ ಬಹಿರ್ ಘಟನೆಗೆ ಜೀವಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಂವಾದಿಗಳು ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದು; ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಜಗತ್ತು ಅಪರಿಪೂರ್ಣ ಅಥವಾ ಖಂಡದೃಷ್ಟಿ ಪ್ರೇರಿತ. ಹೀಗಾಗಿ ಪೂರ್ಣತೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಕೃತಿಯ ನೆಲೆಗಿಂತ ಪ್ರತಿಮಾದೃಷ್ಟಿ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ಕಾಣುವುದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಮಾಜಗತ್ತು ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಅರೆಕೊರೆಗಳನ್ನು ತುಂಬುವುದೆನ್ನಲಾಗದು. ತುಂಡು ತುಂಡಾದ, ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಂತೆ ತೋರುವ ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೇ, ಸಂಬಂಧ ನಿರ್ಮಿತಿಯೇ ಪ್ರತಿಮಾಜಗತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ನೆರವಿಗೆ ಒದಗುವ ನೆಲೆಯೇ ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿ.

ವಾಸ್ತವತೆಯೊಂದೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಮಾರ್ಗವೆಂಬ ವಾದ ಜಾರಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಕಾವ್ಯಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ತತ್ತ್ವಗಳು ನಾನು ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಅವರನ್ನು ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರಬಲ ವಕ್ತಾರರೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ತತ್ತ್ವದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಅವರು ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಡಿದ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿವೆ.

1. ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ಅಲೌಕಿಕ. 2. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವೆಂದರೆ ಭವ್ಯತಾನುಭವ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ಅಲೌಕಿಕವೆಂದದ್ದು ಹೊಸ ವಿಚಾರವೆಂದು ಅನ್ನಿಸದಿರಬಹುದು. ಈ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದುದು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಓದುಗರಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ[2] ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಕೇವಲ ಭಾವಸಂವಾದವಲ್ಲ; ವಸ್ತುಸಂವಾದವೂ ಹೌದು. ಇದೊಂದು ವಿರೋಧದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಕೃತಿ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಸಂವಾದವೆಂದರೇನು? ಅವರೇ ಕೊಡುವ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನದಂತೆ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ಪೂಜಿಸುವ ಭಕ್ತರಿಗೆ ವಿಗ್ರಹದೊಡನೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಸ್ತುಸಂವಾದವಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೃತಿಯ ಜಗತ್ತಿನೊಡನೆ ಓದುಗರಿಗೂ ಕೂಡ. ಅವರು ಜಾಗೃತರಾಗಿದ್ದು ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುಜಗತ್ತನ್ನು ಭ್ರಮೆಯೆಂದು ನಿವಾರಿಸಿ ಅದು ನೀಡುವ ಭಾವಕೋಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಆನಂದವನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ದರ್ಶನವನ್ನೂ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡೂ ಜತೆಗೂಡುವುದೇ ಕಾವ್ಯಾನುಭವ. ಕೇವಲ ಭಾವಸಂವಾದವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವಪಕ್ಷವನ್ನಾಗಿಸುವ ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಾನುಭವದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೋ ಒಂದು ಕಡೆ ನೀತಿಪರ ವಿಮರ್ಶಕ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ತಳೆದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

2. ಈ ಕಾವ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲೂ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು ಭವ್ಯತಾನುಭವ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಲಯಗೊಳಿಸಿ ವಿಚಿತ್ರ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಪುನಃ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಶಕ್ತವಾಗುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಭವ್ಯತೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿಚಾರದ ಮೂಲ ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಬೇಡ. ಅಂಥ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಕವಿಯ ಈ ನಿಲುವು ಗಮನಾರ್ಹ. ಭಾರತೀಯ ಮನಸ್ಸು ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡ ಅಥವಾ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ವೇಗ ಕಡಿಮೆಯಾದ ಚಿಂತನೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ತಟಕ್ಕನೆ ಓದಿನೊಡನೆ ದಿಗಂತಗಳೇ ಇಲ್ಲದಂತಿರುವ ಜ್ಞಾನದ ಆವರಣಕ್ಕೆ ಬೀಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅನುಭವವೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ.

ತಟಕ್ಕನೆ ತತ್ತರಿಸಿಬೀಳುವ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕವೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಾವ್ಯ ನೀಡಬೇಕೆಂದು ಅವರು ಭವ್ಯತಾಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಮೇಲಿನ ಅಂಶ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿರಬಹುದು. ಮಾನವ ವಿಕಾಸದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಕೋಶವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದನ್ನು ಕಾವ್ಯ ತನ್ನೊಳಗೆ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭವೇ

ಭವ್ಯತಾನುಭವಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಭವ್ಯತೆಯ ತತ್ತ್ವದ ಸ್ಥೂಲ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾತ್ರ. ಈ ಬಗೆಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ.

ಈವರೆಗೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಾಪರಿಕರಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಯತ್ನ ನಡೆಸಲಾಯಿತು. ಅವುಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಇತಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇದು ಎರಡು ಮುಖಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

1. ಕುವೆಂಪು ಅವರೇ ಈ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಬಳಸಿರುವ ಕ್ರಮ.

2. ನಮಗೆ ಅವುಗಳ ಉಪಯುಕ್ತತೆ.

ಇವೆರಡನ್ನೂ ಗೆರೆ ಎಳೆದಂತೆ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ನಾವು ಯತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಡುವ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲೇ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವೂ ಸೇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಅವರ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಾ ನಿರ್ಣಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬಹುದು.

ಅ) 'ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ತನ್ನ ದುರಂತನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆತ ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಾದರೂ ಮಹಾಕವಿಯಲ್ಲ; ಅವನದು ಖಂಡದೃಷ್ಟಿ.' ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿಯ ತತ್ತ್ವ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೊಂಡಾದ ಅಸ್ತ್ರವಾಗುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ. ಋತದ ಪ್ರತಿಪಾದಕರಾದ ಕುವೆಂಪು ಅದನ್ನು ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿಯೊಡನೆ ಸಮೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಋತ ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವೆಂದೂ, ಕಾವ್ಯ ಅದರ ಅವತಾರ ಎಂದೂ ನಂಬುವ ಅವರ ನೆಲೆಯೇ ಬೇರೆ. ನೆಲದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದಷ್ಟನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ನೆಲೆಯೇ ಬೇರೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮ ನೆಲೆಗೆ ಒಗ್ಗಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವನನ್ನು ಖಂಡದೃಷ್ಟಿಯವನೆಂದು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅವರ ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಪ್ರಕಾರ ಶಾಕುಂತಲವು ಇಡೀ ಋತದ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ಕಣ್ವನ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಲೆಯರ ಮಿಲನ–ವಿರಹ–ಮಿಲನಗಳ ಚಕ್ರೀಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಜೀವನದ ಒಂದು ಅತೀವ ಕೊರತೆಯನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದೂ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದೆ.

ಆ) ಭವ್ಯತಾನುಭವವನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲ ಕೃತಿಯನ್ನು ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟ್ಯಾಗೋರರು ರಚಿಸಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಮಹಾಕವಿಯಲ್ಲವೆಂಬ ಮಾತು ಬಂದಿದೆ. ಅಂಥ ಅನುಭವ ನೀಡಬಲ್ಲ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಅಂಥ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿಲ್ಲವೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕುಂದುಂಟಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಕವಿ ಏನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆಂಬುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಯಬೇಕೋ ಅಥವಾ ಏನು ನೀಡಬೇಕಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕೋ? ಪಂಪನಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆ

ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಮತದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪಂಪನ ದೃಷ್ಟಿ ಕುಂಠಿತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿ ನೂತನ ದರ್ಶನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ಭವ್ಯತಾದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಪ್ರಖರಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಧರ್ಮನಿರಪೇಕ್ಷ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿದ ಮಾತಿದೆಂದರೂ ಕವಿಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಬೇರೆಯಾಗಿರಬೇಕಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸೂಕ್ತವೇ? ಅದೂ ಆ ಕೃತಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಂತೂ ಅನಪೇಕ್ಷಣೀಯವೇ ಸರಿ.

ಈ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸದೇ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಫಲವಾಗದಿರಲು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕು. ನನಗನ್ನಿಸುವಂತೆ ಆ ಕಾರಣಗಳು ಇವು.

1. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಏಕಾತ್ಮವಾದಿ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಪರ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ, ಇಲ್ಲವೇ ಕೀಳು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಈ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳ ತಕ್ಕ ಪ್ರಯೋಗ ಅವರ ಕಾವ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಅಥವಾ ಅವೆರಡರ ನಡುವೆ ಲಕ್ಷಣ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸಂಬಂಧವೇ ಇದೆ. ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಆಯುವುದು ಕೂಡ ತಕ್ಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಶೋಧಿಸಲೆಂದೇ. ಇಂಥ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳ ಸ್ಥಗಿತತೆ ಮತ್ತು ಅನಮ್ಯತೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗದ ನಡುವೆ ಗತಿತಾರ್ಕಿಕ ಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು. ಇದು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಮೀರುತ್ತಾರೆ. ಆ ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಅಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಅದೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ತತ್ತ್ವಗಳು ಸಾಲುತ್ತವೆನ್ನಲಾಗದು. ಪ್ರತಿಕೃತಿ ದೃಷ್ಟಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆಯದಲ್ಲವೆಂದು ವಾದಿಸಿದರೂ, ಅವರ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯ ಆ ವಾದವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ; ವಾಸ್ತವತೆಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿನ ನಿಕಟ ಜೀವನಚಿತ್ರ ಕೂಡ ಎಷ್ಟೊಂದು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕವಿಯಾಗಿ ಪರ್ಯಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೂ ಅವರ ಮೀಮಾಂಸೆ ಮಾತ್ರ ಅದರಿಂದ ವಿಕಸನ ಹೊಂದಲಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಕೃತಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾಗದ ವಸ್ತುವೆಂದು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಕೃತಿಯು ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ಸಂವಹನದಿಂದಾಗಿಯೇ ಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಅವರು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೆ ಹೀಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲ ಇದೇ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಲುಕಿವೆ ಎಂದಲ್ಲ. ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಬಹುಮುಖವೂ, ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆದ ಜೀವನಕ್ರಮ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು

ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳೇ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಎಂದರೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿವೃತವಾಗಿವೆ. ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ.[3]

ವಿಮರ್ಶಕರು ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನೊಂದಿಗೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವತಃ ತಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ತಾವು ಅದೇ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದಿರಲಿ, ಅವರು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ ಈ ಅಂಶ ಗಮನಾರ್ಹ. ಅಂದರೆ ನಿಶ್ಚಿತ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೊಂದಿರಬಾರದೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಾವು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವ, ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಿರುವ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕವೇ ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ವಿಕಸನಗೊಳಿಸಲು, ಬದಲಿಸಲು ಅವರು ಸಿದ್ಧರಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವರು ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲಾರರು. ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವ ಜಡವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ತತ್ತ್ವ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಗತಿತಾರ್ಕಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ತಾವು ಸಾಧಿಸದಿದ್ದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಏನೇನೂ ಉಪಯೋಗವಾಗದು.

ವಿಮರ್ಶಕ ಕುವೆಂಪು ಮತ್ತು ಕವಿ ಕುವೆಂಪು ಇವರಿಬ್ಬರೂ ನಮಗೆ ಪಾಠವನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತಾರೆ; ಅಥವಾ ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಾವು ಅವರಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತಿಮಾದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದನ್ನು ಅವರು 'ಶಾಕುಂತಲ'ವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

2. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಂದುದೇಕೆಂದರೆ, ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೊಳಗಣ ಒಂದು ಘಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪಿದವರಿಗೆ ಇಂಥ ಅನುಭವ ಕಾವ್ಯೇತರ ಮೂಲಗಳಿಂದಲೂ ದೊರಕಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಹಾಗಿಲ್ಲದ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೇ ಮೂಲ.

3. ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಾಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಕಲೆಯ ಸಮರ್ಥಕರಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆಂದೆನಷ್ಟೆ. ಅದರ ಸಾಧನೆಯ ಅಂಗ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ.

ಕುವೆಂಪು ಅವರಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ

'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ' ಎಂಬುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವೊಂದು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಏಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ ಅಂಶಗಳು ಯಾವುವು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಯಾವ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬಗೆಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮೈತಳೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತೂ ಕೂಡ ವಿಚಾರಗಳು ಮಂಡನೆಯಾಗಿವೆ. ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹೀಗಿದೆ. ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಯಾವರೀತಿ ಆಕಾರ ತಳೆದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಏಕೆ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು? ಈ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ನಮ್ಮ ಮೂಲ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಬಹುದು ಎಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯಬಹುದೇ? ಅಥವಾ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರಗ್ರಂಥಿಯನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅದರ ಅನೂಹ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ನೆಲೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಿದ್ದೋ ಅಥವಾ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೋ ಮಂಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ನಂಬುಗೆಯಿಂದ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆಯೇ? ಈ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮೊದಲಲ್ಲೇ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಕೇವಲ ಲೋಲುಪ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಲ್ಲವು. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರು ಪ್ರಚಲಿತ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೋ ಅಥವಾ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೋ ಎನ್ನುವುದರ ಖಾನೇಷು ಮಾರಿಗಾಗಿಯೂ ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುವುದುಂಟು. ಈ ನೆಲೆಯೂ ಕೂಡ ನಮಗೆ ಅಷ್ಟು ಉಪಯುಕ್ತವಾದುದಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಹೀಗೆ ಲೇಖಕರನ್ನು ವಿಚಾರಣೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಮಿತಿಗಳಿವೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಎನ್ನುವ ವಿಷಯುವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುವಾಗ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಗಳು ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರಾಗಲೀ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ ಯಾವ ಲೇಖಕರಾಗಲೀ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡವರಲ್ಲ. ಪ್ರಚಲಿತ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳು ಜಾರಿಗೊಳಿಸಿದ ಪ್ರಧಾನಧಾರೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವರು. ಇದು ಆಗ ಸಹಜವೂ ಆಗಿತ್ತು.

ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿ ಇದ್ದ ರಾಜಕೀಯ ಹೋರಾಟಗಾರರು ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಿಂತಕರು 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ' ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಆಗಿನ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಇತರ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿತವಾಯಿತು.

ಈಗ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ನಮ್ಮ ಎದುರು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಸೃಜನಶೀಲ ಬರೆಹಗಾರರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಿಂತಕರೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವರ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯಂತಹ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮೈತಳೆದ ಬಗೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಲ್ಲವೇ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸೂಕ್ತವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಿಂತಕರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದವರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರು ಕೇವಲ ಚಿಂತಕರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಾರ್ಯಯೋಜಕರು ಕೂಡ ಆಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಚಿಂತನೆಗಳು ಪ್ರಯೋಗನಿಷ್ಠ ನೆಲೆಯಿಂದ ಮೈದಳೆದಿದ್ದವು. ಕುವೆಂಪು ಅವರನ್ನು ಈ ಮಾದರಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಿಂತಕರೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮದ ಲಕ್ಷಣ ನಿರ್ವಚನವೇ ಹೊರತು ಟೀಕೆಯಲ್ಲ.

ಹಾಗಿದ್ದರೆ ನಿಶ್ಚಿತ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಜಗತ್ತಿಗೆ ಭಿತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಕೃತಿಕಾರನ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯವೇನು ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ನಮ್ಮ ಎದುರು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಕಾರರು ಹೀಗೆ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧರಾಗಿದ್ದರೂ ಅವರ ಕೃತಿಜಗತ್ತಿನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಆ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳ ನ್ಯೂನತೆಗಳನ್ನು, ಮಿತಿಗಳನ್ನು, ಪರ್ಯಾಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕೃತಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವು ನಮ್ಮೆದುರು ತೆರದಿಡಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕಳೆದ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ಧಾರೆಯು ಹೀಗೆ ಕೃತಿಕಾರರ ನಂಬಿಕೆಯ, ಒಪ್ಪಿಗೆಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಹೇಗೆ ಉಲ್ಲಂಘಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದೆ. ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆ ನಮ್ಮೆದುರು ಇದೆ.

ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಎನ್ನುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ಭೂಮಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಮೇಲಿನ ಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಕುವೆಂಪು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ನೆಲೆಗಳು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬರುವ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಗಮನಿಸೋಣ. ನೇರವಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ರಚನೆಗಳು ಒಂದು ವಿಧಾನವಾದರೆ, ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಬರುವ ವಿಧಾನ ಇನ್ನೊಂದು. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಚರ್ಚಿಸಲು ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿಯ ಕೆಲವು ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಂದೆರಡು ನಿದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚಿಸಲು ಮುಂದೆ ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕುವೆಂಪು, ಚರಿತ್ರೆಯ ರೇಖಾತ್ಮಕ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಟ್ಟವರಲ್ಲ. ವಿಕಸನವು ಒಂದು ಜೀವಂತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಆಂತರಿಕ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದವರು. ಹೀಗಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವ

ಬಾಹ್ಯನೆಲೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪುವವರಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಯಾಮಗಳಿಲ್ಲ. ಕಾಲಬದ್ಧವಲ್ಲದ ನಿರಂತರತೆಯೇ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಚಹರೆ ಎಂದು ಅವರು ತಿಳಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. 'ಶ್ರೀರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಮ್' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ' 'ಅತ್ತಲಾ ದೈತ್ಯ ಸಭೆಯೊಳ್' ಎಂಬ ಸಂಚಿಕೆಯನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಲಂಕೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ರಾವಣ ಕರೆದ ಸಭೆಯದು. ಅಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಹಿರಣ್ಯಕೇಶಿ. (ಈ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಮೂಲದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕಾರಣವೆಂಬ ಮಾತು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗಿರಲಿ) ಈತ ಲಂಕೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ವಿಪತ್ತನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಮಂಡಿಸುವ ವಾದ ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಯುದ್ಧವೆಂಬುದು ಆತ್ಮಾಭಿಮಾನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಒಳಗಾಗಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅವನ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಯುದ್ಧಗಳು ಹೇಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನು ನಾಶಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅಲ್ಲಿನ ಸಭಾಸದರಿಗೆ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡಲು ಆತ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಿರಣ್ಯಕೇಶಿ ಇಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಚಿಂತನಧಾರೆಯನ್ನೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಯ ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ಗತದ ನೆನಪುಗಳಿಗಿಂತ ವರ್ತಮಾನದ ಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿಗಳ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು ಕಲ್ಪಿಸುವ ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ನಿನ್ನೆಗಳಿಗೆ ತಂತಾನೇ ಮಹತ್ವಗಳಿಲ್ಲ. ಅವು ಇಂದು ಯಾವ ಅರ್ಥವನ್ನು, ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲವು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಅವುಗಳ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೈತಳೆದು ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಕೊನೆಗೆ ಬಲವಾಗಿ ಬೇರೂರಿದ ಗತಕಾಲದ ಹೆಮ್ಮೆಯನ್ನು ನೆಮ್ಮಿದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಈ ಕುರಿತು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೆ ಚಿಂತಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ಕುವೆಂಪು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ಗಡಿಗಳಿಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಮಾನಸಿಕಭಾವ ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಅವರು ಹೇಳುವ ಮಾತು ಅದೇ ಆಗಿದೆಯಲ್ಲವೆ? ಎಲ್ಲಾದರೂ ಇರು ಎಂತಾದರೂ ಇರು, ಆದರೆ ಎಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅದು ಕರ್ನಾಟಕವೆಂದು ತಿಳಿಯಲು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ನೀ ಮೆಟ್ಟುವ ನೆಲ ಕರ್ನಾಟಕ, ನೀ ಕುಡಿಯುವ ನೀರ್ ಕಾವೇರಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಾಷ್ಟ್ರದ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಕುವೆಂಪು ಚಿಂತಿಸಿದ್ದು ಅವರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಜಾಗತೀಕರಣದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ವಿಶ್ವಮಾನದ ಚಿಂತನೆಯೊಂದಿಗೆ ಇರಿಸಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಮರುಚಿಂತಿಸಲು ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ಜಾಗತೀಕರಣ ನೆಮ್ಮುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕತೆಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ವಿಶ್ವಮಾನವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ.

ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆ : ಸೃಜನಶೀಲ ನೆಲೆಗಳು

ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಬಳಸಿದ ಕನ್ನಡದ ಬಗೆ, ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ತಕರಾರು. ಹಳಗನ್ನಡದ ಮಾದರಿಗೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ತಕರಾರು. ಇವೆರಡು ಆರೋಪಗಳು ಅವರ ಭಾಷೆಯ ರಾಚನಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಿವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, (ಅದರಲ್ಲೂ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ) ಅನುಭವವನ್ನು ನಿಜಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಆರೋಪ. ಇದು ಕವಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಆರೋಪ. ಈ ಎಲ್ಲ ಆರೋಪಗಳಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವಯಸ್ಸಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾದ ವಾದಗಳನ್ನು, ಕವಿಯ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಗೆ ಇದ್ದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೂಡ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಾದವಿವಾದಗಳನ್ನು ಈಗ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹರಡಿಕೊಂಡು ಚರ್ಚಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ಈ ವಾದವಿವಾದಗಳು, ಆರೋಪ, ಸಮರ್ಥನೆಗಳು ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಡೆದಿವೆ ಎಂದು ಈಗ ತೋರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವೆಲ್ಲವೂ ಕೇವಲ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿವೆ; ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವ್ಯಾಪ್ತಿದೋಷಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕಾಗಿವೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ ಅದೇ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ನಿದರ್ಶನ ಕೂಡ ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ವಿವಾದಗಳು ಈಗ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುತ್ತಿಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಈಗಿನ ನಮ್ಮ ಆದ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವುದು ಸೂಕ್ತವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ. ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಾವು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ಜೊತೆಗೆ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ಅವರು ತಳೆದಿದ್ದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಇವೆರಡನ್ನೂ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ನೋಡದೆ ಎರಡನ್ನೂ ಒತ್ತಟ್ಟಿಗೆ ಇರಿಸಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಾನು ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಬಯಸಿದ್ದೇನೆ.

ಕುವೆಂಪು ಮೊದಲು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದರು. ಇದನ್ನು ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಾಹಿತಿ ಎಂಬಂತೆ ನಾವು ಗಮನಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಜೇಮ್ಸ್ ಕಸಿನ್ಸ್ ಅವರು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಈ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದರು ಎಂಬಂತೆ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿವೆ. ಕಸಿನ್ಸ್ ಅವರ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿದ ಕೂಡಲೇ ಕುವೆಂಪು ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ತಾಯ್ನುಡಿಯ ಮೋಹ ಜಾಗ್ರತವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆಮೇಲೂ ಅವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಬಗೆಗೆ

ಸಂದೇಹವಾದಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ಏಕೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬೇಕೆನ್ನಿಸಿತು? ಅಥವಾ ಕನ್ನಡ ಮಾತಾಡುವ ಬರೆಹಗಾರರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ ಅಥವಾ ಬರೆಯಬೇಕು ಎಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯುವುದೇಕೆ? ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಆ ಅನುಭವ ದೊರೆತ ಜಗತ್ತಿನಭಾಷೆಗೂ ನಿಕಟವಾದ ಮತ್ತು ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿದಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ನಮ್ಮ ಈ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಸದಾ ಕಾಲವೂ ಒಪ್ಪಿತ ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯಗಳಿಲ್ಲವೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿದಿದ್ದೇವೆ. ಹಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಸರಿಯೆನಿಸುವ ನಿದರ್ಶನಗಳು ನಮಗೆ ದೊರಕುತ್ತವೆ. ನಾವು ಈ ನೆಲೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದೂರವಿಡುತ್ತೇವೆ; ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚು ಚಿಂತಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಅನುಭವದ ಜಗತ್ತಿನ ಭಾಷೆ ಅಥವಾ ಭಾಷಾರೂಪಕ್ಕೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾಷೆ ಅಥವಾ ಭಾಷಾರೂಪಕ್ಕೂ ಯಾವಾಗಲೂ ಬಿಡಿಸಲಾಗದ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕವಿ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತದರ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಾನೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕುವೆಂಪು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗಲೂ ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾರೂಪವನ್ನು ತಾವೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು; ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ಸಂಪನ್ಮೂಲವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡರು. ಬೇರೊಂದು ಕಡೆ ಕುವೆಂಪು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಶಿಲೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಿದ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ಕಲೆಗಾರ ಕಲೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ; ಶಿಲೆಯನ್ನಲ್ಲ. ಶಿಲೆಯ ಸಹಜತೆಯನ್ನು, ಶಿಲೆತನವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದೇ ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪಿದವರಾಗಿದ್ದರು. ಶಿಲ್ಪವಾದಾಗಲೂ ಅದು ಕಲ್ಲಿನಂತೆಯೇ ಕಂಡರೆ ಆಗ ಅದನ್ನು ಕಲೆಯೆನ್ನಬಾರದು. ಭಾಷೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಇದು ನಿಜ. ಆಡುಮಾತನ್ನೇ, ಜನರ ಮಾತನ್ನೇ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಗಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಲುವು ಕುವೆಂಪು ಅವರದಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಭಾಷೆ ಬೇರೆಯೆ ಆದುದು ಎಂಬುದೇ ಅವರ ನಿಲುವು. ಲೋಕೋಪಯೋಗಿಯಾದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಭಾವೋಪಯೋಗಿಯಾದ ಭಾಷೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಕನ್ನಡವೇ ಆದರೂ ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಬಳಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಉಪಯುಕ್ತ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು; ಅದನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಸೃಜನ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲಿಸಿದರು.

ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮ ಸೃಜನಶೀಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೀಗೆ ಬೇರೊಂದು ನೆಲೆಯ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಹೇಗೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು?. ಅದರ ಹಿಂದಿನ ತರ್ಕಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಕವಿಗಳು ಅಪರಚಿತವಾದುದನ್ನು ಪರಿಚಿತವಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ; ಈವರೆಗೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲದ, ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅದರ ಅನೂಹ್ಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತುಮಾಡಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ಎಷ್ಟು ನಿಜವೋ, ಪರಿಚಿತವಾದುದರಲ್ಲಿರುವ ಅಪರಿಚಿತ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ

ಎರಡನೆಯ ನೆಲೆಯ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ತರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಪ್ರಕಟವಾಗಲು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ವಿಧಾನಗಳಿವೆಯಾದರೂ ಆಯಾ ಮಾರ್ಗಗಳು ಬಳಸುವ ಭಾಷಾಶರೀರವೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಕುವೆಂಪು, ಲೋಕ ಘಟನೆಗಳು ಕವಿಗೆ ಕವಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ತಿಳಿದವರು. ಅಂದರೆ ಹೀಗೆ ಲೋಕ ಘಟನೆಯಿಂದ ತಿಳಿದಿದ್ದ ಕವಿಯ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಲೋಕ ಘಟನೆಗಳ ಪರಿವರ್ತಿತ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದು ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಲೋಕ ಘಟನೆಯ ನೆಲೆಯ ಬಿಂಬೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯ ಕಾವ್ಯ ಸಾಕು. ಆಗ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಪರಿವರ್ತನೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪರಿವರ್ತಿತ ನೆಲೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷಾ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ.

ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರಿಗೆ, ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಗೆ, ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕ ಬರೆಹಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಕನ್ನಡದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದಿತು. ಈ ಕನ್ನಡದ ಮಾದರಿಗಳು ಆವರೆಗಿನ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯೊಡನೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತರಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಒಂದು : ಪದಕೋಶದ ನೆಲೆ. ಎರಡು : ಪದ ಸಂಯೋಜನೆಯ ನೆಲೆ. ಇವೆರಡೂ ನೆಲೆಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನುಳ್ಳವು. ಪದಕೋಶದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪದಗಳ ಧ್ವನಿರೂಪಗಳು ಮತ್ತು ಅರ್ಥಭಾರ ಇವೆರಡು ಸೇರುತ್ತವೆ. ಪದ ಸಂಯೋಜನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ರಚನೆಗಾಗಿ ಸೂಕ್ತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪದಗಳ ಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಪದಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಕುವೆಂಪು ವಾಕ್ಯ ರಚನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಏಕೆಂದರೆ ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣದರ್ಶನಂ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅದು 'ಹಳಗನ್ನಡ' ಪದರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆಯಾಗಿ, ಅಲ್ಲಿರುವ ವಾಕ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪಲ್ಲಟಗಳಿರಬೇಕೆಂದು ತೋರಿಕೆಗೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ವಾಕ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಮಾದರಿಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂನಲ್ಲಿ ಮೈತಳೆದಿದೆ. ಅಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗೆ ವಾಕ್ಯರಚನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಏನೂ ಅವಕಾಶಗಳಿಲ್ಲ.

ಕುವೆಂಪು ಭಾಷೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು : ೧. ಪರಿಸರದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಪದಕೋಶವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು. ೨. ಕನ್ನಡದ ಬಳಕೆತಪ್ಪಿದ ರೂಪಗಳಿಗೆ ಮರುಚೇತನ ನೀಡಿದ್ದು. ೩. ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಕೋಶದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಟ್ಟದ್ದು.

ಮೊದಲನೆ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಗದ್ಯ ಬರೆಹಗಳಿಗೆ. ಅದರಲ್ಲೂ

ಅವರ ಕಥನಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತಿನ ಸಹಜತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಅವರ ಮತುಗಳಿಗೇ ಮೊರೆಹೋಗುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅವರ ಧ್ಯಾನಿತ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೇ ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಮಾನಸಿಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳೊಡನೆ ಸಂವಾದಿಸುವಾಗ ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಜಾಗ್ರತರಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭಿನ್ನ ಮಾನಸಿಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಸ್ತರಗಳ ಪಾತ್ರಗಳ ಜತೆ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದಾಗ ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬ ಬಣ್ಣನೆಯನ್ನು ಕುವೆಂಪು ನೀಡುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಾನೂರು ಹೆಗ್ಗಡತಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ : ಹೂವಯ್ಯ ಸೀತೆ ಇಬ್ಬರೂ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭವಿದು. ಹೂವಯ್ಯ : "ಅಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯ ಮುಳುಗುವುದನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದೀಯೇನು?" ಸೀತೆಯ ಉತ್ತರ : "ಕಂಡೀನಿ" ಎಂದವಳು ಫಕ್ಕನೆ 'ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ' ಎಂದು ಸರಿಮಾಡಿ ಕೊಂಡಳು" (ಸೀತೆ). "ಅವಳ ಭಾಷೆಯೂ ಅನುಕರಣದಿಂದ ಹೂವಯ್ಯನ ಭಾಷೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಅನೈಚ್ಛಿಕವಾಗಿಯೇ ಏರುತ್ತಿತ್ತು".– ಇದು ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಬರೆಯುವ ಟಿಪ್ಪಣಿ. 'ಅನೈಚ್ಛಿಕ' ಎನ್ನುವ ಪದದ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ ಎಚ್ಚರ ಏಕಮುಖವಾಗಿದೆ. ಕೆಳಸ್ತರದ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೀಗೆ ತಮ್ಮ ಭಾಷಾ ರೂಪಗಳನ್ನು 'ಎತ್ತರಿಸಿ' ಕೊಳ್ಳಲು ತೋರುವ ತವಕವನ್ನು ಮೇಲು ಸ್ತರದ ಪಾತ್ರಗಳು ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಈ ಸ್ತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಂವಾದವೇ ಮುರಿದುಬೀಳುವ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದರೂ ಮೇಲುಸ್ತರದ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ನೆಲೆಯ ಸಂವಹನಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮ ಭಾಷಾರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಭಾಷಿಕ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೂ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅಂದರೆ ಭಾಷಿಕ ನೆಲೆಯ ಈ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಯ್ಕೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರಲ್ಲಿ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ತಾನೆ ಆ ಚಿಂತನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಅಲ್ಲ.

ಎರಡನೆಯ ನೆಲೆ : ಕುವೆಂಪು ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಬಳಕೆತಪ್ಪಿದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ಸಮಕಾಲೀನ ರೂಪಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ. ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಯಥಾನುಸಾರ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ ಹಲವು ಕವಿಗಳಿಗೂ ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ನಡುಗನ್ನಡದ ಹಲವು ರೂಪಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸುವುದು ಇಂತಹ ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಬಳಸುವ ಎಷ್ಟೋ ರೂಪಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹಳಗನ್ನಡದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇ ಹೊರತು ಹಳಗನ್ನಡದಿಂದ ಅನಾಮತ್ತಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಯಾವ ಹಳಗನ್ನಡದ ಕವಿಯನ್ನಾಗಲೀ ಕುವೆಂಪು

ಅವರಿಗೆ ಮಾದರಿಯನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆ, ಜೋಡಣೆ ಮತ್ತು ಪದಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಂತಹ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮದೇ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು : ಇದನ್ನು ಸೂತ್ರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ವಾಕ್ಯಗಳ ಒಳರಚನೆ ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಹಳಗನ್ನಡಕ್ಕೆ 'ಅನುವಾದಿಸಿದರೆ' ಸಿಗುವ ರೂಪವನ್ನು ಕುವೆಂಪು ರಚಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಹೊರರೂಪವಾಗಿ ನಮ್ಮೆದುರು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಾಕ್ಯರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಳಗನ್ನಡ ಮತ್ತು ಹೊಸಗನ್ನಡಗಳ ನಡುವೆ ಗಮನಿಸಬಹುದಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ 'ಅನುವಾದ'ದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಪದ ಮತ್ತು ಪದರಚನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಹಳಗನ್ನಡದ ರೂಪಗಳು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡದ ರೂಪಗಳಾಗಿ ಬದಲಾಗುವಾಗ ಜಾರಿಗೊಳ್ಳುವ ಧ್ವನಿ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಹಿಮ್ಮೊಗವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ರೂಪಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿಸಿ ಅವುಗಳಿಂದ ಹಳಗನ್ನಡದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ, ಅದರಲ್ಲೂ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಹಳೆಯ ಟೀಕೆ ಎಂದರೆ, ಮೊದಲಲ್ಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು. ಈ ಟೀಕೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಟೀಕೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ವಾಸ್ತವವೆಂದು ತಿಳಿದು ಈ ಬಗೆಯ 'ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠತೆ'ಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ತರ್ಕಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಮರ್ಥನೆಗಳು ಕವಿಯ ಭಾಷಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದಿರದೆ ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ತಮ್ಮ ಶೂದ್ರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಲು ಕುವೆಂಪು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಹಾಗೆ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಈ ತರ್ಕವಾಗಿದೆ.

ಕೊಂಚ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಬಳಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಮೇಲಿನ ಸಮರ್ಥನೆ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ನೂರಾರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಮಾಸಗಳು ಅವರಲ್ಲೇ ರೂಪಗೊಂಡಿವೆಯೇ ಹೊರತು, ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಪದಕೋಶದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಎರವಲು ಪಡೆದವುಗಳಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದರಚನೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕುವೆಂಪು ತಾವೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ರಚನೆಗಳು ಅವು. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಬಗೆಗೆ ಯಾವ ನಿಲುವನ್ನು ತಾಳುತ್ತಾರೋ ಅದೇ ನಿಲುವನ್ನು ಮತ್ತು ಬಳಕೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಬಗೆಗೂ ತಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಗೆ ನೂರಾರು ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ.

ಪುತಿನ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ

ಪ್ರವೇಶ

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿಗಳಂತೆ ಪುತಿನ ಅವರೂ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯೊಡನೆ, ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವ ಚಿಂತನೆಯನ್ನೂ ಅದು ತಮ್ಮ ಹೊಣೆ ಎಂಬಂತೆ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಕಾವ್ಯ ಕುತೂಹಲ' ಹಾಗೂ 'ರಸ ಪ್ರಜ್ಞೆ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಗೊಂಡಿವೆ. ತಮ್ಮ ಕವಿತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹಾಗೂ ಇತರರ ಕವಿತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪುತಿನ ನಡೆಸಿದ ಚಿಂತನೆಗಳು, ಕೆಲವು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚೆ, ಇವೇ ಮುಂತಾದವು 'ಕಾವ್ಯ ಕುತೂಹಲ'ದಲ್ಲಿವೆ.

ಪುತಿನ ಅವನ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವ ಚಿಂತನೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗಾಗಲೇ ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಮತ್ತು ಸಿ.ಪಿ. ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರ್ ಅವರು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪುತಿನ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ತತ್ತ್ವ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವನ್ನೀಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪುತಿನ ಅವರ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವದ ಹಿಂದಿನ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ, ಅನಂತರ ಆ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ವಿಷಯ: ಪುತಿನ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಿಚಾರಗಳ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ 'ರಸ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇದೆ. ಅವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪದವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಅವರು ಹಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ 'ರಸ'ವೆಂಬ ಮಾತು ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯ ಸಂಬಂಧಿಯೂ, ಕಾವ್ಯ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದೂ ಅಲ್ಲ. ವಿಶಾಲವಾದ, ಜೀವನವ್ಯಾಪ್ತಿಯಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಪುತಿನ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ರಸವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ರಸ' ಎನ್ನುವುದೊಂದು ಊರ್ಜಾ (ಎನರ್ಜಿ) ವಿಶೇಷ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತಃಕರಣದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾಂತಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವಂಥದು (1980,3). ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಮೂಲವಾದ ಊರ್ಜೆಯೂ ಇದೆ. ಇದರ ಗುರಿ ಜ್ಞಾನ, ಸತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯುವಂಥದು. ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಯನ್ನು 'ಋತಾಭಿಗಾಮಿತೆ' (1980, 4)ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಪುತಿನ. ಇನ್ನೊಂದು 'ರಸಾಭಿಗಾಮಿತೆ'. ಇದರ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಸಾಧನ ಎರಡೂ ಒಂದೇ. ಅದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ "ನಾನು" ಈ ಎರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನ; ಆದರೆ ಪೂರಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು.

ರಸಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ಪನ್ನಗೊಂಡಾಗ, ಅವರು ಭವದಲ್ಲೇ ಇದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳದಂತೆ ಇರಬಲ್ಲರು. 'ವಸ್ತುವಿಮುಖವಾಗಿ ಆತ್ಮಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ' (1980–12) ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತೊಡಗಿಸುವ ರಸಪ್ರಜ್ಞೆ ಅವರಿಗೆ 'ಆನಂದ'ದ ಅನುಭವವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ "ಪ್ರಸರಣ" ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಲಕ್ಷಣ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ರಸಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದವರು, ಅದರ ಫಲವನ್ನು ಜಗತ್ತಿಗೆ ನೀಡಲು ಸನ್ನದ್ಧರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ "ಪಡೆದ ಅನುಭೂತಿಗಳನ್ನು ವಿಷಯೀಕರಿಸುವ, ಅಥವಾ ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಿ ತಮ್ಮ ಮತ್ತು ಇತರ ಮನೋಬುದ್ಧಿ ಹೃದಯಿಗಳಿಗೆ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಕುಶಲ ಬುದ್ಧಿಯ ವಿಕಸನ" ವಾದ ಅವರು ಪ್ರತಿಭೆಯ ನೆರವಿನಿಂದ ಆತ ಈ 'ಪ್ರಸರಣ'ದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಪ್ರಸರಣದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೇ ಕಾವ್ಯ ಕಲೆಗಳು ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಕೃತಿಗಳು ರಸಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪರಿಣಾಮವೆಂಬುದು ಹೇಗೋ, ಹಾಗೆ ರಸಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಕಾರಣ ಎಂಬುದೂ ನಿಜ. ಅಂದರೆ ಕಲಾನುಭವವೂ ರಸಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು.

ಇಂಥ ರಸಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳವರ ಹಾಗೂ ಇಂಥ ರಸಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಬಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಇಳಿಮುಖವಾಗುತ್ತಿರುವ ಬಗೆಗೆ ಪುತಿನ ಖಿನ್ನರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೀನಾಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣವನ್ನವರು ರಸಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕೊರತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವರು. ಹೀಗೆ ಕೊರತೆಯುಂಟಾಗಲು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ, ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿ ಮುಂತಾದವು ಕಾರಣವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದೂ ಅವರ ನಿಲುವು.

ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ: 'ರಸ'ವನ್ನು ಅವರು ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳಿಂದ ಓದುಗರಿಗೆ ದೊರಕುವ ಅನುಭವ ಎಂದು ಮಿತವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಸಿದ್ಧರಿಲ್ಲ. ಕವಿಗೆ ಲಭಿಸಿದ ವಿಶೇಷ ಚಿತ್ತಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ 'ರಸ'. ಅದಕ್ಕೆ ಲೋಕವೆಂಬುದು ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಅವರ ಅಂತರಂಗವೇ ಅದರ ಆವಾಸ. ಇಂಥ ಚಿತ್ತ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಓದುಗರಿಗೆ ಲಭಿಸಲು ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳು ನಿಮಿತ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ 'ರಸ' ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರ್ಥದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿ ಅವರನ್ನು ಸಮಾಜ ಸಮ್ಮುಖರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವರನ್ನು ಆವರಿಸುವ ಈ ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ಕೇವಲ ಆತ್ಮತನ್ಮಯತೆಯಲ್ಲ; ಆ ಮೂಲಕ ಲಭಿಸಿದ ರಸಜಾಗರದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಜೀವಕಾಮದ ಉಪಾದಿಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದಾಯ್ತು.

ಪುತಿನ ಅವರು ದರ್ಶನಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅದೇ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಹು ಹಿಂದೆ ಅವರು ಬಳಸಿದ 'ಭವನಿಮಜ್ಜನ ಚಾತುರ್ಯ' ಹಾಗೂ 'ಲಭಿಮಾಕೌಶಲ' ಎಂಬ ಪದಗಳಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಅವರ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಕಾರಣ ಹಾಗೂ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ನೈತಿಕಗೊಳಿಸುವ ಯತ್ನದಲ್ಲೇ ತೊಡಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಂಥ ಯತ್ನಗಳ ಹಿಂದೆ ನವೋದಯದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು

ಕಾಣುವುದು ಸುಲಭ. ಆದರೆ ಪುತಿನ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ ಒಯ್ಯಲು ಯತ್ನಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಇಂಥ ಅವರ ಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಅವರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಬಳಸುವ ಚೈತನ್ಯಮೂಲವಾದವೇ (ಐಡಿಯಲಿಸಂ) ಕಾರಣವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುಜಗತ್ತು ಇಡೀ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೋ ಪುತಿನ ಅವರ 'ರಸ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆಗ ಅವರ 'ರಸ' ನಮಗೆ ಒಪ್ಪಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಅಲ್ಲದೆ ಪುತಿನ ಅವರದ್ದು 'ಶುದ್ಧಕಾವ್ಯ'ವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಚಿಂತನೆ. ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳು ಲೋಕಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ಮೂಲಕವೇ ರೂಢವಾಗಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಆಘಾತವನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರಾಕರಿಸಲು ಪುತಿನ ಅವರು ನಡೆಸುವ ಯತ್ನದ ಹಿಂದಿನ ಉದ್ದೇಶ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾದ ಋತಾಭಿಗಾಮಿತೆಯೂ ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕವಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಬಲ್ಲುದೇ? ಪುತಿನ ಅವರು ಬಳಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯಾ ವಿವರಣಾ ಪದಗಳು ವಿಜ್ಞಾನದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವಂಥವು. ಇದು ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಜೀವನಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಾವು ವಿಜ್ಞಾನದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಆಚರಣೆಯ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಅದರಿಂದ ಹೊರಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯ? ಒಂದು ವೇಳೆ ಅದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದು ಮನಸ್ಸನ್ನು ರಸಾಭಿಗಾಮಿತೆ ಮತ್ತು ಋತಾಭಿಗಾಮಿತೆಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಿಘಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಎಷ್ಟು ಸೂಕ್ತ? ಈಗಾಗಲೇ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಜಗಿತದ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯರು ತಡೆಯಲು ಅಸಾಧ್ಯರಾಗಿರುವಾಗ ಅವರ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನೇ ಹೀಗೆ ಹಿಂಜಿಗಿತಕ್ಕೆ ಗುರಿಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಯುಕ್ತವಾಗುವುದೇ ಎಂಬೆಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯು ನಿಮಿತ್ತವೆಂದು ತಿಳಿದೆವಷ್ಟೆ. ಆದರೂ ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯ ಕಲಾಭಾಗದ ಚರ್ಚೆ. (೧೯೬೬. ೧೨೪) ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸಂಚಲನದಿಂದ ರೂಪತಳೆಯುವ ಭಾಷಿಕ ಆಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪುತಿನ ಅವರು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದು ಮಂಡನೆಯ ಮಾರ್ಗವಲ್ಲ; "ನೇರನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ನಮಗೆ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕವಿತೆ ದೊರೆಯದು ಅಥವಾ ಸುಬದ್ಧವಾದ ವಿಚಾರಸರಣಿಯಿಂದ ಕೂಡಿ ಪ್ರಬಂಧ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ದಾರ್ಶನಿಕ ತತ್ತ್ವಪ್ರತಿಪಾದಕ ಹಾಗೂ ನೀತಿಬೋಧಕ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಸ್ಥಾಯಿಪ್ರಸೂತವಾದ ಹೊರತು ಪ್ರಾಯಶಃ ನಮಗೆ ಕಾವ್ಯರಸ ದೊರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಅವು ಋತುನಿಯತ ಜಗತ್ತಿನತ್ತ ಕೈ ಮಾಡಿ ತೋರುತ್ತವೆ; ಸತ್ಯ ನಿಬದ್ಧ ಆತ್ಮವನ್ನು ಧ್ವನಿಸವು" (೧೯೬೬. ೧೨೯) ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳ ರೂಪದ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಮೇಲಿನ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೀಗಾಗಿ, ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಲೋಕ ಹಾಗೂ ಸತ್ಯಸಂವಾದಿಯಾಗುವ ಗುಣಗಳು ಇರುವುದು ಅತ್ಯವಶ್ಯವಲ್ಲವೆಂಬ ಚಿಂತನೆಯು ಪುತಿನ ಅವರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ

ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ತೀರ್ಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅವರ ಈ ಮಾತನ್ನು ನೋಡಿ: "ಸಂಗೀತದಂತೆ ಕಾವ್ಯವೂ ಕೂಡ ವಾಸ್ತವದ ನಿರ್ಬಂಧವನ್ನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡರೆ ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಭೋಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ದಿವ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ" (೧೯೬೬,೧೦). "ನಾವು ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಳೆಯುವುದೂ, ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುವುದೂ ಕಲಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯ ಮಾನದಂಥ ವಸ್ತುಮಾನದಿಂದಲ್ಲ. ಋತುಮಾನದಿಂದ." (೧೯೮೦, ೪೯) ಇಲ್ಲಿ ಸತ್ಯದ ಅರಿವು ಏಕೆ ಆನಂದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗದು ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಪುತಿನ ಬೇರೊಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಆವರಿಸಿರುವ ಅಹಂಕಾರದ ವಲಯ ಭಂಗಗೊಂಡಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅವರಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭವವಾಗುವುದು. ಇಂಥ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಪ್ರಕೃತಿ ನೆರವಾಗುವುದು. ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ ಬಿಂಬವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಬದಲು, ಓದುಗರ ಅಹಂಕಾರ ಭಂಗವು ವ್ಯಂಜಿತವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಪುತಿನ ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ 'ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆ'. ವಸ್ತುಜಗತ್ತಿಗೆ ಅಸಂಭಾವ್ಯ ಎನಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳು ಈ ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿತವಾಗುವುದು. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಎಂಬುದು ಛಂದಸ್ಸು, ಅಲಂಕಾರ ಮುಂತಾದ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುವ ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಸಾಧಿತವಾಗುವುದು ವಾಸ್ತವ ಸಂವಾದಿಯಲ್ಲದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಮೂಲಕ. ಇಂಥ ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆಗಳು 'ಕಾವ್ಯದ ಶಿವಸ್ಥಾನ'ಗಳು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಪುತಿನ.

ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ಸಂಬಂಧದ ಚರ್ಚೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಬಲು ದೊಡ್ಡದು. ಪುತಿನ ಅವರು ಮೊದಲು ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಸಂಭಾವ್ಯ ವಾಸ್ತವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಭಾವ್ಯವು ರಚಿಸುವ ವೈಸಾದೃಶ್ಯದಿಂದ ಆಗುವ ಅನುಭವದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ. 'ರಸದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಬಲ್ಲ ಸತ್ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಸಂಭಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭಗಳು 'ನತ್ವ ಹಂತೇಷ' (ನಾನು ಅವುಗಳಲಿಲ್ಲ) ಎಂಬುದನ್ನು ನಮಗೆ ಜ್ಞಾಪಿಸಿದರೆ, ಅಲ್ಲೇ ಕಂಡುಬರುವ ಮುದ್ದಾದ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಗಳೋ 'ತೇ ಮಯೀ' (ಇವೆಲ್ಲ ನನ್ನಲ್ಲೇ ಇವೆ) ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತವೆ." ಬೇರೊಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ 'ಕುರೂಪ' ಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳು ಪೂರಣ, ಸಂವರಣದಿಂದ ಹೇಗೆ 'ಸುರೂಪ'ಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಮಾತೂ ಬಂದಿದೆ. ಹೇಗೇ ಇರಲಿ, ವಾಸ್ತವದ ಈ ನಿಷೇಧದ ಹಾಗೂ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಿವಕ್ಷಿತ ಪರಿಣಾಮವಾದ ರಸಾನುಭವ.

ಲೋಕಸಂವಾದವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ತಾವು ತಳೆಯುವ ನಿಲುವಿನ ಅತಿರೇಕದಿಂದಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದಂತಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಎಚ್ಚರ ಪುತಿನ ಅವರಿಗೆ ಇದೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಜಗತ್ತು ದತ್ತವಾಗಿಸುವ

ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಬದಲು ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಒಯ್ಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಗಳು, ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮ ರಮಣೀಯತೆ ಮಾತ್ರವೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದು ಕಷ್ಟ. ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಗ್ಗಿಸುವುದು, ಮತ್ತು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸಂಭಾವ್ಯ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಮಾರ್ಗಾಂತರ ಹೊಂದುವುದೂ ತಿಳಿದ ವಿಷಯಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ವಸ್ತುಜಗತ್ತು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಾದರೆ, ಆಗ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ವಿವರಣೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದಿರುವ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು, ಸಸ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಣಿ ಜಗತ್ತುಗಳನ್ನು ಮಾನವ ಜಗತ್ತಿನೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕಿಸುವ ವಿಧಾನದಿಂದಲೂ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಮೂಡುವ ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಪುತಿನ ಅವರು ಕೃತಿಶರೀರವನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದರಿಂದ ಅದರ ಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು, ನಿಯಾಮಕ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಪರಿಣಾಮ (ಹಾಗೂ ಉಗಮ)ಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಶಬ್ದ ಹಾಗೂ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ಕೃತಿಶರೀರದಲ್ಲಿ ಯುಕ್ತವಾಗುವ, ಉಚಿತವಾಗುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ಮಂಡಿಸುವ ರಸವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪುತಿನ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಅದೆಷ್ಟು ಸರಿಯೋ ಕಾಣೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಎಳೆಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಕಂಡರೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ಇವರದ್ದು ದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, 'ರಸ' ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುವುದೆಂಬ ನೆಲೆಯನ್ನು ಪುತಿನ ಬಲವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಲೋಕ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯ ಎರಡೂ ರಸವೆಂಬ ಊರ್ಜಾಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಆಧುನಿಕವಾದದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಾಗೂ ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಡೆಯುವಾಗ, ಕಟ್ಟುವ ಮೂಲಕವೇ ಕಂಡದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆಂಬ ನಿಲುವೂ ಒಂದಿದೆ. ಎಂದರೆ ಕವಿಗೆ ಹೀಗೆ ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವ ಹಂತವೇ ನಿಜವಾಗಿ ಮುಕ್ತಿಯ, ಬಿಡುಗಡೆಯ ಅನುಭವ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಹೃದಯ (ಓದುಗರ) ಮಟ್ಟಿಗೂ ಹೀಗೆ ಸಮಾಜ ಸಮ್ಮುಖತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವ ರಸಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಉಗಮ ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯಕೃತಿ (ಕಲಾಕೃತಿ)ಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ನಿಲುವು ಪುತಿನ ಅವರದ್ದಲ್ಲವಷ್ಟೇ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳು, ದೇವೋತ್ಸವಗಳು, ದೇಗುಲಗಳು, ಹಬ್ಬಗಳು ಜನರಲ್ಲಿ ಈ ರಸೋರ್ಜೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಲ್ಲವು ಎಂದೂ ಅವರೆಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕಾವ್ಯಾನುಭವದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಅಂದರೆ, ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದಂತಾಯಿತು. ಇದೂ ಕೂಡ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಿಚಾರವೇ ಸರಿ.

ಪುತಿನ ಅವರದು ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಎಂದೆವಷ್ಟೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಅವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಾಗ, ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಆಚೆಗೆ ಉಳಿಯುವ

ಕಾವ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೂ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಇದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಈ 'ಪ್ರಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪ್ರಚೋದಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪ್ರಬೋಧನ ಸಾಹಿತ್ಯ' (೧೯೬೬,೭) ಗಳಿಗೆ ಬೆಲೆಯಿಲ್ಲವೆಂದಿಲ್ಲ..... ಕಾಲಾನುಗುಣದಿಂದ ಅವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವೂ ಬರುತ್ತದೆ ನಿಜ, (೧೯೬೬,೭) ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಕಾಲವನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇರದು. 'ಎಸೆಯುವವನ ಚಾಕಚಕ್ಯವನ್ನೆಡೆಗೊಂಡು ನೀರಿನ ಮೇಲೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ನೋಡುವವರಿಗೆ ವಿಸ್ಮಯ ತರುವಂತೆ ಚಕಚಕನೆ ಹಾರಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗುವ ಕಲ್ಲಿನಂತೆ ಅವು ಮುಳುಗಿ ಹೋಗುತ್ತವೆ' (೧೯೬೬,೧೦) ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳು 'ರಸಬಂಧು'ಗಳು, 'ಇವುಗಳಿಲ್ಲದೆ ಹೋಗಿದ್ದರೆ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವ ತನಗೆ ಅಮರಿರುವ ಬೇಸರಿಕೆಯಿಂದ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ' (೧೯೬೬, ೧೬೬). ಆದರೆ ಇವುಗಳಿಂದ ದೊರೆಯುವುದೇ ನಿಜವಾದ ರಸಾನುಭವವಲ್ಲ. ಇವು 'ಅಮೃತ ಕಲಶವನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಬುಸುಗುಡುತ್ತಿರುವ ಸರ್ಪಗಳು. ಇವು ಉರಿಯುವ ಕೊಳ್ಳಿಗಳಂತೆ, ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ದೀಪಿಗೆಯಂತಿರಬೇಕು' -- ಈ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಪುತಿನ ಮಂಡಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಕಳೆದ ದಶಕದ(ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಏಳು-ಎಂಟನೆಯ ದಶಕ) ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಚಲನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಕವಿ ಇಡೀ ಸಮಾಜ ಸಂರಕ್ಷಣೆಯ ಹೊಣೆಯೇ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿದೆ ಎಂದು ಹಲುಬುವುದು ಬೇಡವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ಪುತಿನ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಅವುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನ ಜೀವನದ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೂ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪುತಿನ ವಾಸ್ತವವನ್ನು, ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ಇಂದಿನ ವಾಸ್ತವವನ್ನು, ತಮ್ಮ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಇವರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲ; ಆದರೆ ಇಡಿಯಾಗಿ ಒಪ್ಪುವುದು ಕಷ್ಟ. ಏಕೆಂದರೆ, ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಪುತಿನ ಹೇಳುವ ಗುರಿಯನ್ನು ತಲುಪಲು ಅವರು ಸೂಚಿಸುವ ಹಾದಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಹಾದಿಗಳಿವೆ; ಹಾಗೂ ಸದ್ಯದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪರ್ಯಾಯ ಹಾದಿಗಳೇ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬುದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ.

ತೀನಂಶ್ರೀ: ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು

1.

ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ–ಇಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಎಂಬುದು ಮೈಸೂರು ಹಾಗೂ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಎರಡಕ್ಕೂ ವಿಶೇಷಣ–ಮೂರನೆಯ ದಶಕದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಎರಡು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿತು. ಈ ಎರಡು ಧಾರೆಗಳ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಹಾಗೂ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಇರುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಈ ಎರಡೂ ಧಾರೆಗಳ ಮೂಲ ಬಹುಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎನ್ನಬಹುದಾದರೂ, ಇವರಿಬ್ಬರೂ ರೂಪಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಫಲ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ಈ ಎರಡೂ ಧಾರೆಗಳ ನಡುವೆ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದರೂ ಅವೆರಡೂ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿವೆ.

ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಬರೆದಿಲ್ಲ. ಅವರ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳ ಸುಳಿವುಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ 'ಸಮಾಲೋಕನ' 'ಕಾವ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ' ಮತ್ತು 'ಕಾವ್ಯಾನುಭವ' ಸಂಕಲನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ಅವರು ಬರೆದಿರುವ ಕವಿ ಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಪರಂಪರೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಆರಂಭವಾದಾಗ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಹೊಣೆ ಬಂತು. ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮೆಲುಸ್ತರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಈಗ ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತರಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೋಧಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಒದಗಿತು. ಅನ್ವಯ, ತಾತ್ಪರ್ಯ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಂತದಿಂದ ಮುಂದುವರಿಯುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಮೂರನೆಯ ದಶಕದ ಅನಂತರ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಈ ವಲಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಈ ದಿಶೆಯ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ.

1942ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅವರು ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿದ್ದ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಈ ಅಂಶವನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸುತ್ತದೆ. 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಕೇವಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಗ್ರಂಥವಲ್ಲ. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸುವ ಯತ್ನವಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಒರುವಂಥವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವ, ನಿರುಪಯುಕ್ತವೆನಿಸಿದವುಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಡುವ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ಯತ್ನವೂ ಇದೆ.

ರಸ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಈ ನೆಲೆಯಿಂದ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಬಹುವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಸತತ್ತ್ವವನ್ನು ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎರಡೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಓದುಗ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ. ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಆಗುವ ಅನುಭವ ವಿಶೇಷವನ್ನು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು. ಕೃತಿಯೊಡನೆ ನಡೆಸುವ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂವಾದವನ್ನು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು, ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವ ಅತ್ಯಂತ ಉಪಯುಕ್ತ ಸಲಕರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ ತರಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮತ್ತೂ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕಾಲದೇಶಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಓದುಗರೊಬ್ಬರು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೂಡ ಮೂರನೆಯ ದಶಕದಿಂದೀಚೆಗೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕಾಡಿದೆ. ಕೃತಿ ಪರಂಪರೆ ಹಾಗೂ ಕೃತಿಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತನೆಗಳೂ ಆಗ ಬೆಳೆದವಾದರೂ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ನೋಡುವ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮವೊಂದು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಕೃತಿಯ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ನೆಲೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಯತೊಡಗಿತು.

ಹೀಗೆ ಕೃತಿಗಳ ಕಾಲದೇಶಮುಕ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವು ಸೂಕ್ತ ವೇದಿಕೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿತು. 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ಭಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಪಂಪ, ರನ್ನ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲರ ಕೃತಿಗಳೂ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲ ದೇಶದ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಮಾನದಂಡಗಳ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ತೊಡಗಿದ್ದು, ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಬೋಧಿಸುವಾಗ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಎಲ್ಲ ಪರಿಕರಗಳೂ ನೆರವಿಗೆ ಬರಲಾರವು. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಲಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವದಿಂದ ವಿವರಿಸುವ ವಿಧಾನವೇ, ಈ ಕಳೆದ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಿಕೃತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾರ್ಗವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅದರಿಂದ ಪ್ರತೀತವಾಗುವ 'ಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮಧ್ವನಿ'

ಯನ್ನೇ ವಿವರಿಸುವ ವಿಧಾನ ರೂಢವಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ' ಶೋಧಿಸಿದ ಮಾರ್ಗ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗದು.

ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕೆ.ಡಿ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಕಷ್ಟವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವ ಆಯ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಮಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಪುನಸ್ಸಂಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಗಾಢವಾಗಿ ಮೈಗೂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಇನ್ನು 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನ, ಅದರ ಶೈಲಿ ಸುಭಗತೆ, ಮಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸೂತ್ರಬದ್ಧತೆ, ವಿಚಾರಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುವ ನಿಶ್ಚಿತತೆ, ಒಳಹೊಕ್ಕ ವಿಮರ್ಶಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ವಿವರಿಸುವುದು ಅನವಶ್ಯಕ. (ನೋ. 'ಶ್ರೀಕಂಠತೀರ್ಥ'ದಲ್ಲಿ ಡಾ.ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಲೇಖನ).

ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ರೂಪಿಸಿದ, ಪ್ರವರ್ತಿಸಿದ ಹಾಗೂ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸಾರ ಪಡೆದ ಈ ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮಾನದಂಡದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಮಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಮಿತಿಯು ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಧಾರೆಯ ಲಕ್ಷಣವೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ, ಆ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಆಸಕ್ತಿ ಸಾಧುವಾದುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕ, ಮೊದಲಾದ ಕಾವ್ಯೇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಧ್ವನಿ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮಾನದಂಡಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಕಾವ್ಯದ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ನೋಡಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತವೆ. ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ವಿಮರ್ಶಕರು 'ಕಾವ್ಯತ್ವ'ದ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಇಡಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಭಾಷಿಕ ವಿವರಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ನೆಲೆಗಳು ದೊರಕಿದಂತೆ ಆಯಿತು. ಆದರೆ ಕವಿತೆಯಿಂದ ನಾಟಕ, ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹೇಗೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆತಂತಾಯಿತು. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಈ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರನ್ನೇ ಇಡಿಯಾಗಿ ಬೆರಳು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಲಾಗದಾದರೂ ಅವರ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಬೇಕಾದ ವೇದಿಕೆಯೊಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯಾದರೂ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಈ ಏಕಾತ್ಮಕತೆಯು ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲೇ ಇರುವ ದೋಷವಾಗಿದೆ. ಆನಂದವರ್ಧನನೇ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳೆರಡರಿಂದಲೂ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯಮಾನತೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕವಿತೆ ಹಾಗೂ ಈ ನಾಟಕಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಂತಾಯಿತು. ಈ ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಆಯ್ದುದರಿಂದ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯೂ ಮೂಲ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು.

2

ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಲೇಖನಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಈಗ ಮಾಡಬಹುದು. ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಕಾಳಿದಾಸ, ಪಂಪ, ರನ್ನ,ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಇವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ದೀರ್ಘವಾದ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು' 'ಗರಿ' 'ಸಖೀಗೀತ' 'ಯಂಡ್ಕುಡ್ಕ ರತ್ನ' 'ಅಹಲ್ಯೆ' ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸಮೀಕ್ಷಾತ್ಮಕ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ಕೆ.ಡಿ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಿಮರ್ಶನ ಪ್ರತಿಭೆ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನೇರವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಅವರು ಕೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಅವರ ಸಮೀಕ್ಷಾ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ 'ಇಲ್ಲ' ಎಂಬ ಉತ್ತರದ ಕಡೆಗೆ ಒಲವು ಇದ್ದಂತಿದೆ. (ನೋ: 'ಶ್ರೀಕಂಠತೀರ್ಥ'ದಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಶ್ರೀ ಕೆ.ಡಿ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಲೇಖನ). ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಾದರೂ ಬಹುದೀರ್ಘ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವಾಗ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. (1) ವಿಮರ್ಶನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಮೊದಮೊದಲು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದರಿಂದ ಖಚಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಆ ಅವಧಿಯ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. (2) ವಿಮರ್ಶನ ಚಟುವಟಿಕೆ ನಡೆಯುವ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನೂ ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾನದಂಡಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಂಡುಬರುವುದು ಸಹಜ.

ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಮೊದಲ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾನದಂಡಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ತಾಕಲಾಟ ಬಹುವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಆ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾಗಿ ಬಳಸಿಲ್ಲ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಆ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ವಸ್ತು, ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ; ಈಗ ಆ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಓದಿದಾಗ ವಿವರಣೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆಸ್ವಾದನೀಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿಕೊಡುವ ಕಾತರ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದುರಂತ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕುರಿತ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಲೇಖನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಾಗ್ವಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಲೇಖನದ ಹಿಂದೆ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಚರ್ಚೆಯ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಪ್ರಕಟಣೆ, 'ಬಿಡುಗಡೆಯ ಬೆಳ್ಳಿ'ಯಲ್ಲಿ ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರ ಲೇಖನ ನೋಡಿ.) ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಬೀಜಗಳಿದ್ದರೂ ಕಾಳಿದಾಸ ಅವುಗಳನ್ನು 'ಸುಖಾಂತ' ಗೊಳಿಸಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸದ ಕಡೆಗೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಇರುವ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಬೆಳೆಸದೇ ಹೋದುದು ಈಗ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಕೃತಿಯ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಾಪರಿಕರಗಳು ಬೆಳೆಯಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಭಾಷಿಕ ವಿವರಗಳ ಮೂಲಕ ಓದುಗರ ಅನುಭವದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಕಡೆಗೆ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆಯಿತು.

'ಕಾವ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ'ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಾಲೇಖನಗಳನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಒಂದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಸಂಗತಿ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಲಾದ ಕೃತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾದ ಅಂಶಗಳು– ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲೂ 'ವಿಷಮಪ್ರಣಯ'ದ ಬಗೆಗೆ ಅವಧಾರಣೆ ಇದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲಾ, ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ, ಜನ್ನನ ಎರಡು ಕಾವ್ಯಗಳು, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದ ಮೂರು ಪ್ರಸಂಗಗಳು–ಈ ಎಲ್ಲ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಕವಿಗಳು ವಿಷಮ ದಾಂಪತ್ಯದ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಒಲುಮೆ'ಯನ್ನು ಬರೆದ ಈ ನಮ್ಮ ಕವಿಗೆ ಅಭಿಜಾತ ಹಾಗೂ ದೇಶೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಈ 'ಪ್ರಣಯ ಭಗ್ನ' ಬಗೆಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿ ಕಂಡಿವೆ. 'ಸಮಾಲೋಕನ'ದ 'ಗರಿ', 'ಸಖೀಗೀತ', 'ಕೆರೆಗೆ ಹಾರ' ಮುಂತಾದ ಸಮೀಕ್ಷಾಲೇಖನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗಲೂ ಸಮದಾಂಪತ್ಯದ ಬಗೆಗಳ ವಿವರಣೆಯ ಕಡೆಗೆ ಲೇಖಕರ ಗಮನ ಹರಿದಿದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಯುವಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಲೇಖಕರು ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಊಹೆಗಳನ್ನು ನಾನು ಮಾಡಲಾರೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲೂ ಹರಿಯುತ್ತಿರುವ ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಗಮನಿಸದೇ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಸರಿಸುಮಾರಿನಲ್ಲೇ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥ ಸಮೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು 'ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲವೂ ಅವರು ತೀರಿಕೊಂಡ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಸಂಕಲನ ಗ್ರಂಥ 'ಕಾವ್ಯಾನುಭವ'ದಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿವೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ತಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಲು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಊಹಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗಲಾರದಲ್ಲವೇ?

ಇನ್ನು ಈ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು: ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿವರಣೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗುವ ಮಾರ್ಗವಿದು. 'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು' (1952) ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕವನಗಳ ಛಂದೋಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚನೆಗಳು ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದಿವೆ. 1952ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಬದಲಾಗಿದ್ದುದರ ಸೂಚನೆಯಂತಿದೆ ಇದು. ಈ ಸರಿಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. 1931ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಅವರ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಅಧ್ಯಯನದ ಆಸಕ್ತಿ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದದ್ದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕವಿತೆಯ ಶರೀರವನ್ನು ಅದರ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಉಚಿತತೆಯಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಯತ್ನವನ್ನು ತೀನಂಶ್ರೀ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಬಂಧ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಸೂಚನೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮೂರು ನಾಲ್ಕನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶದ ಕಡೆಗೆ ಅವರ ಗಮನ ಹೆಚ್ಚು ಹರಿದಂತೆಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ 'ಉಕ್ತಿಯ ಸೊಗಸು' ಹಾಗೂ 'ಭಾವದ ತೀವ್ರತೆ' ಈ ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಸಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದೆ.

'ಕಾವ್ಯಾನುಭವ'ದಲ್ಲಿ 'ಭಾವಗೀತೆ' ಎಂಬೊಂದು ಚಿಕ್ಕ ಭಾಷಣ ಲೇಖನ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿದೆ (ಅದರ ರಚನೆಯ ಕಾಲ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ) ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ 'ಭಾವಗೀತ'ದ ಓದು ನಮಗೆ ರಸಧ್ವನಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ತರುವುದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೊಂದು ಇದೆ. ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಆಯ್ದ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಿಕರಗಳು ಹೀಗೆ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ಭಾಗವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಆಸಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ದೀರ್ಘಕಥಾನಕಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಸಲ್ಲುವ ವಿಧಾನವಲ್ಲ ಇದು. ಅಂಥ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಆಯ್ದ ಬಿಡಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಭಾವತೀವ್ರತೆಗಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವತ್ತ ಒಲವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ವಿಧಾನವಿದು.

ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ, ಬೋಧನಾ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವಿಧಾನ ಅತ್ಯಂತ ಸಮಂಜಸವಾದುದು. ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಮಗ್ರತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಮಿತಿಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲೇ ಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವತೀವ್ರತೆಗೆ ನೀಡಿದ ಅವಧಾರಣೆಯು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಮುಕ್ತಕಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು 'ಬಿಡಿಮುತ್ತು'ಗಳು ಎಂದು ಅನುವಾದಿಸಿ ಅವರು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಬಳಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾನದಂಡಗಳು 'ಶುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯ'ದ ಶೋಧದಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಮಾತನ್ನು ಕೊಂಚ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಾದರೆ 'ಶುದ್ಧಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವ'ದ ಶೋಧದಲ್ಲಿದೆ ಎಂದೆನ್ನಬಹುದು. ಲೌಕಿಕ ಅನುಭವಗಳಿಗಿಂತ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವುಳ್ಳ ಅನುಭವಗಳ ಶೋಧದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಅವರಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ. ಈ ಹೊತ್ತು ಈ ಬಗೆಯ ಶೋಧದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ನವೋದಯದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಆಸಕ್ತಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಯತ್ನ ಸಾಧುವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ 'ಶುದ್ಧಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವ'ದ ಶೋಧದ ಸಾಧುತ್ವದ ನೆಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರೇ ಕೆಲವು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ತಾಕಲಾಟವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಿಮರ್ಶಕರು ತಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಾ ಕೃಷಿಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುವಾಗ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಾಗ್ವಾದಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ ಎಂಬೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಈ ಮೊದಲೇ ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೃಷಿ ನಡೆದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಾಗ್ವಾದಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭ ಒಂದಾದರೆ, ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭ ಇನ್ನೊಂದು. ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದ ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನದ ಬಗ್ಗೆ 1951ರಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಬರೆದ 'ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ವರ್ಣನೆಗಳು' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಮುಂದೆ ಬೆಳೆದಂತಿಲ್ಲ. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೃಷಿಯೂ ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಆದರೆ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭ, ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ 'ಶುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಕೊಂಚ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿತು. ಈ ಬಗೆಗಿನ ಅವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬಹು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. 1945ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದ 'ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಸ್ಥಾನ' ಎಂಬ ಲೇಖನ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಕವಿತೆಯುಲ್ಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೊಂದರ ಮೀಮಾಂಸೆಯುಲ್ಲಿ ಅವರು ತೊಡಗಿರುವುದು ಮೊದಲ ಆಸಕ್ತಿಯ ಸಂಗತಿ. ಅಲ್ಲದೆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ತೊಡಗಿರುವುದೂ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಲೋಕ ಹಾಗೂ ಕೃತಿಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎಂಬುದು, ಸಂವಾದಿಗುಣವನ್ನು (ಒಂದರ ಬದಲು ಇನ್ನೊಂದು ಎಂಬ ನೆಲೆಯನ್ನು) ರೂಪಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತೀನಂಶ್ರೀ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲೋಕವಿವರಗಳ ಆಯ್ಕೆ, ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಹಾಗೂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಈ ಅಂಶಗಳು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯವಾದ. ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪರಿವರ್ತನೆ ಪಡೆಯಲು ಕಾರಣವಾಗುವುದು ಪ್ರತಿಭೆ. ಇದನ್ನು 'ಕವಿಪ್ರತಿಭೆ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. 'ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆ'ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಮಾತು ಅದರ ಸೂತ್ರಪ್ರಾಯತೆಯಿಂದ ಇಡಿಯಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. 'ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಒಂದು ಸಾದಾ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮದರ್ಶಿನಿ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಣುರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬೃಹದಾಕಾರವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶ ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೊಂದು ದೂರದರ್ಶಿನಿ. ಕಾಲಾಂತರದ, ದೇಶಾಂತರದ, ಲೋಕಾಂತರದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ತಂದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೊಂದು ವರ್ಣ ವಿಶ್ಲೇಷಕ: ಲೋಕದಲ್ಲಿ

ಸಾಮಾನ್ಯವೆಂದೂ ನೀರಸವೆಂದೂ ತೋರುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸಿ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಸೊಗಸನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಅದೊಂದು ದೀಪರೇಖೆ: ತಾನು ಕಂಡ ಸಂಗತಿಗಳ ಮೇಲೆ, ನೆಲದಲ್ಲಿ, ಜಲದಲ್ಲಿ, ಮುಗಿಲಲ್ಲಿ-ಎಲ್ಲಿಯೂ ಗೋಚರಿಸದ ನವೀನ ಕಾಂತಿಯನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ" (ಸಮಾಲೋಕನ: ಪು 113)

ಈ ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ನವೀನರು ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನೇ ಹೊಸ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಅಪೂರ್ವವೆಂಬಂತೆ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳ ಪ್ರತಿಭೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ನನಗೆ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿದ ಸಂಗತಿ ಬೇರೆ. ಲೋಕವಾಸ್ತವವು ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮೈ ತಳೆಯುವಾಗ ಪಡೆಯುವ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪಕ್ಷಪಾತಿಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಈ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿ ಅವರು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಮಾರ್ಗವೊಂದೇ ಸಾಧ್ಯತೆಯಲ್ಲ; ವಾಸ್ತವಾತೀತವಾದುದರ ಕಡೆಗೂ ಕಲೆಯ ತುಯ್ತವಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನೆಲೆಗೆ ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಎಂದರೆ 'ನಿಯತಿಕೃತ ನಿಯಮ'ವನ್ನು ಮೀರುವ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕವಿ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಈ ವಾಗ್ವಾದವಿನ್ನೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮುಗಿದಿಲ್ಲ. ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಚಳುವಳಿಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಬಹುಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನಿರೂಪಣಾ ಪ್ರಧಾನ ಕಲೆಯಲ್ಲೂ 'ಧ್ವನಿ'ಗೆ ಇರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕತೆಗಾರರು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಣ್ಣಕತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಸಾಮೀಪ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡದ್ದು, ಈ ಮೊದಲೇ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ, ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣದೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಶಾಸ್ತ್ರಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಐದನೇ ದಶಕದ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರವಾದ ಆಸಕ್ತಿ ತಳೆದರು. ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನ, ನಿಘಂಟು, ಗ್ರಂಥಸಂಪಾದನೆ, ಛಂದಸ್ಸು ಇವೇ ಮುಂತಾದ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾದವು. ವೃತ್ತಿಯ ಒತ್ತಡಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡಿತು. ಈ ಸಂಗತಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಅವಧಿಯ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಮೊದಲಾದವು. ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ, ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮುಂದುವರಿಕೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಕವಿಕರ್ಮಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡುವ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಿಕರಗಳು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ

ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಶುದ್ಧಕಲೆಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಳಸ್ತರದಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮುಂದುವರಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ಆಧಾರಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಬೇಕಾದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ನನಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಅದೇ ಸರಿಸುಮಾರಿನಲ್ಲೇ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ತಿರುವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಕವಿ-ಲೋಕ, ಕೃತಿ-ಓದುಗ, ಈ ಸಂಬಂಧ ಬೇರೆಯೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಈಗ ಬಲವಾದ ವಿರೋಧವನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿವೆ. ಈ ವಿರೋಧ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೂ ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಈಗ ಮಿತವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತರಗತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೋಧನೆಯ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅದು ಪೂರೈಸುತ್ತಿದೆ. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯಧಾರೆ ಮಾತ್ರ ಈಗ ಬೇರೆಯ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹರಿಯತೊಡಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೂ ಇರುವಂತೆ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೂ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಮಿತಿ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಆದರೂ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಈ ಶತಮಾನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಚಿಂತನಾಪರಂಪರೆಯ ಮುಖ್ಯ ಚಿಂತಕರಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರೂ ಒಬ್ಬರು. ಈ ಚಿಂತನಾ ಪರಂಪರೆಯೊಡನೆ ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಈ ದ್ವಂದ್ವವೇ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು: 1950ರ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಿಚಾರಗಳು ಬೆಳೆದುದರ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳಿಲ್ಲ ಎಂದೆನು. ಆದರೆ ಒಂದು ವಿನಾಯಿತಿ ನನ್ನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಅವರು ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾಗಿದ್ದಾಗ 'ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ'ಯ ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ನೀಲನಕಾಶೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಅದನ್ನು ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದರು. ಈಗ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ ಅವರ ಯೋಜನೆಯನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮೂಹಿಕ ಯತ್ನಗಳಿಂದ ರೂಪಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅವರ ಚಿಂತನೆಯ ಹಿಂದೆ, ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯದ ಅಗಾಧತೆಯ ಅರಿವಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಯೋಜನೆ ರೂಪಗೊಂಡ ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಈಗ ಇಂಥ ಯೋಜನೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಕಾರಣವಾಗಿರದೆ ಪ್ರಚಲಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸುವಂತಾಗಿವೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈಗ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂಪುಟಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಶ್ರೀ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆ

ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಯವರನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿ, ಅವರ ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಯತ್ನವಾದರೂ 'ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂಬ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು, 'ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಚಿಂತನೆ' ಎಂಬ ನೆಲೆಗೆ ಒಯ್ದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬೇಕು. ಈ ಹೊತ್ತು 'ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂಬ ಪದ ಪಡೆದಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಗಳು ಶ್ರೀಯವರಲ್ಲೂ ಗುರುತಿಸಲು ಸಿಗುತ್ತವೆಯಾದರೂ, ಇಂದಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಅವರಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಶ್ರೀಯವರಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅವರು ರೂಢಿಸಿದ ಚಿಂತನೆಗಳು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಕಾಲವಾದರೂ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶಾಚಿಂತನೆಯ ಒಂದು ಪ್ರವಾಹವನ್ನಾದರೂ ಪ್ರಭಾವಿಸಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ.

ಶ್ರೀಯವರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು 1919ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ಎರಡೂವರೆ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದರು. ಈ ಅವಧಿಯ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಅವರ ಚಿಂತನೆಯ ಮುಖ್ಯನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನಾಗಲೀ, ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಗುರುತಿಸಲಾರೆವು. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವರ ಮೊದಲ ಬರೆಹದ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ಅವುಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಯುಕ್ತ ಅವಧಾರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಅವರ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಕಲಿತವರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವ ದೃಷ್ಟಿ ನೂತನವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಶ್ರೀಯವರ ಮೊದಲ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ(1919). ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿಯಲ್ಲಿ–ಈ ಬಗೆಗೆ ಮುಂದೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿವೆ– ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಹಾಗೂ ಆ ಮೂಲಕ ಲಭಿಸಿದ ಐರೋಪ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಚಯವು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡಲು ಹೊಸದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿತೆಂದು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ 'ಹೊಸದೃಷ್ಟಿ' ಕೂಡ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹಳೆಯದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಶ್ರೀಯವರು ಹಾಗೂ ಅವರಿಂದ ಕಲಿತು, ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಇತರ ಕೆಲವು ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಅಧ್ಯಾಪಕರು ತಮ್ಮ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ (ಉದಾಹರಣೆ ಎಸ್.ವಿ. ರಂಗಣ್ಣನವರು) ಹೀಗೆ 'ಹಳತಾದುದದನ್ನೆ'

ಹೊಸದೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (1973) ಆಪಾದನೆಯ ಧಾಟಿಯ ಈ ಮಾತು ಇಂದಿನ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಅಧ್ಯಾಪಕರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಅಧ್ಯಾಪಕರು ಇನ್ನೂ ಕಂದರವನ್ನು ತುಂಬುವ ಯತ್ನದಲ್ಲೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಈ ಬಗೆಗೆ ವಿವರವಾದ ಚರ್ಚೆ ಸಾಧ್ಯವಾದರೂ, ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಶ್ರೀಯವರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲೇ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಸುಳಿಹುಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ನಮಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ತಾವು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತನೆ, ಕೃಷಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಶ್ರೀಯವರು 'ಪುನರುಜ್ಜೀವನ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ; ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಮಾತಿಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೂ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. 'ರಿನೇಸನ್ಸ್' 'ರಿಸರ್ಜಂಟ್' ಎಂಬ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದುವಂತೆ 'ಪುನರುಜ್ಜೀವನ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಶ್ರೀಯವರು ರೂಪಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈಚಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ 'ನವೋದಯ'ವೆಂಬ ಮಾತು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಮಾತು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ. ಅಂದರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಒಂದು ಅವಧಿಯನ್ನು, ಅದರ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದಾಗ ರೂಪುಗೊಂಡ ಪದ. ಆದರೆ ಶ್ರೀಯವರು ಬಳಸಿದ ಪದ ಕೇವಲ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾತ್ರವಾಗಿರದೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದ ತರ್ಕಬದ್ಧ ಗ್ರಹಿಕೆಯೂ, ಮುನ್ನಡೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ನಿಯೋಜಕ ನೆಲೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

ಒಡೆಯರ ಆಡಳಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ 'ಪುನರುಜ್ಜೀವನ'ದ ಕಾಲವು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ, ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವುಳ್ಳ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಅಭಿಜಾತ ಇಲ್ಲವೇ ಉತ್ಕೃಷ್ಟಯುಗ (ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಯುಗ)ದ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಪುನರಭಿನಯಿಸುವ ಅನುಸರಣಯುಗದ ಚಿಂತನೆಗಳು, ಹಾಗೂ ಆ ಚೈತನ್ಯದೊಡನೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಚಿಂತನೆಗಳು–ಇವು ಎರಡೂ ಆ ಅವಧಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿವೆ. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಪ್ರೊಮಿತ್ಯೂಸನನ್ನು ಬಂಧಮುಕ್ತನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೂ ಶ್ರೀಯವರು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನನ್ನು ಚಿರಂಜೀವಿ ಪಟ್ಟದಿಂದ ಚ್ಯುತಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂದೇ ನನ್ನ ನಿಲುವು. ಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯು, ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪ್ರಭಾವಲಯಕ್ಕೆ ಬಂದ, ಆ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀಯವರ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ, ಆ ಮುಂದಿನ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಕಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿ, ಚಿಂತಕರಲ್ಲೂ ಈ ವೈರುಧ್ಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ತ್ವಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಂತನೆಯ ಶೃಂಗಬಿಂದುವೆಂದರೆ ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಯವರ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'.

'ಪುನರುಜ್ಜೀವನ' ವನ್ನು ಶ್ರೀಯವರೇ ಕೆಲವೆಡೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಮೊದಲು ಮಾಡೋಣ: "ಒಂದು ಜನಪದವೂ, ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯವೂ

ನವಯುಗಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವಾಗ ಹಿಂದಿನದರ ಜೀವದಾಯಕ ಸಾರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ, ಮಲಿನವಾಗಿ ಜಾಡ್ಯ ಮಸುಕಿರುವ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೂ, ಕೊಳೆತು ಕೆಟ್ಟ ಬದುಕಾದ, ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿ ಬರುವ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕೊಯ್ದುಹಾಕಿ, ನಿರ್ಮೂಲ ಮಾಡಿ, ಹೊಸ ನಡತೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಅವಶ್ಯಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿವೆ" (1930, ಪುಟ 250). ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ 'ಪುನರುಜ್ಜೀವನ' ಎಂಬ ಮಾತು ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು ಎಂಬುದಂತೂ ಖಚಿತ. ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಂದ ಜೀವನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಗುಣಾತ್ಮಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾ ಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲೂ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ತಕ್ಕ ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಶೋಧನೆ ಮೊದಲಾಗಿತ್ತು. ಶ್ರೀಯವರು ಹಾಗಾಗಿ ಹೊಸದನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ವಿಚಾರಕ್ಕಿಂತ, ಹಳೆಯದಕ್ಕೆ ಇಡಿಯಾಗಿ ಕಟ್ಟುಬೀಳದೆ ಅದರ ಉಚಿತ ಪ್ರವರ್ತನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಪುನರುಜ್ಜೀವನ' ಎಂಬ ಮಾತೇ ಹೀಗೆ ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ ಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯವೇ ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದ್ದು, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ನಿರೂಪಣೆ ಅಲ್ಲಿ ಆನುಷಂಗಿಕ ಮಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ಅಥವಾ ಬರಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಎಂಥದಿರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಒಂದು ಆಶಾಚಿಂತನೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಅವರಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಬಹುಶಃ ಈ ನೆಲೆಯ ಅವರ ಚಿಂತನೆಗಳು ಗಾಢವಾಗಿ ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡವು ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯ ಸಾಧ್ಯ. ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ಬೆಳೆಸುವುದಿಲ್ಲ.

"ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಎಂದರೆ ಪುನರುತ್ಥಾನವಲ್ಲ, ಜೀರ್ಣೋದ್ಧಾರವಲ್ಲ, ಅನುಸರಣವಲ್ಲ, ಅನುಕರಣವಲ್ಲ." (1935, ಪುಟ 185) ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಸಾಹಿತ್ಯಪರಂಪರೆಯೊಂದರ ಬಗೆಗೆ ವರ್ತಮಾನವು ತಳೆಯಬೇಕಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾ ಶ್ರೀಯವರು, ತಾವು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಮಾತಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲೆಂದು, ಯಾವುದು ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮಾತು ಹೇಳುವ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಕೃಷಿ ನಡೆದಿತ್ತು. ಹಾಗೂ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ವಸ್ತು, ವಿನ್ಯಾಸ, ರೂಪ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದವರು ಎಬ್ಬಿಸಿದ ವಾದಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯವರ ಮೇಲಿನ ವಿವರಣೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಳೆಯದೆಲ್ಲವೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ, ಪವಿತ್ರ, ಅನುಕರಣೆಗೆ ತಕ್ಕದ್ದು ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡ ಪಂಡಿತರ ಎದುರು ಇವರು ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ವಾದಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಯುಕ್ತವೆನಿಸುವ ಮಾತನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: "ನವಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಡುತ್ತಿರುವ,

ನವ್ಯದರ್ಶನವನ್ನು ಕೈಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಹಳೆಗನ್ನಡ ಮತ್ತು ನಡುಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಮಾಲೆಯಿಂದ ಅಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಲಾರದೆಂದು ನಾನು ಶಂಕಿಸುತ್ತೇನೆ." (1930, ಪು168) ಈ ನಿಲುವು ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ಅಲ್ಲಗಳೆದಂತೆ ಕಂಡರೂ, ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಹಳಹಳಿಕೆಯ ಧೋರಣೆಗೆ ನೀಡಿದ ಎದುರೇಟು ಮಾತ್ರ ಏಕೆಂದರೆ ಶ್ರೀಯವರು ಹಳಗನ್ನಡ, ನಡುಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಪ್ರಾಸ್ತುತ್ಯವನ್ನು ಬೇರೆ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಾದರಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಹೊತ್ತಿಗೂ ಯೋಗ್ಯವಾಗುವಂಥ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ, ಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಕಾಲವನ್ನು ಮೀರಿ ಬೇರೊಂದು ಕಾಲದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಮಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನೀಡಲು ಶಕ್ತವಾದ ಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೆಂಬ ಇಂದಿನ ಚಿಂತನೆಗಳು ಶ್ರೀಯವರ ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇರದೆ, ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲುವ ಕೆಲವು ಸಮಾನ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದಂತಿದೆ. ಕನ್ನಡ, ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ. ಅವು ಭಿನ್ನಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪು ತಳೆದವಾದರೂ ಕೂಡ, ನಾವು ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವ, ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿ ಕಾಲದೇಶ ವಿಶೇಷಗಳ ಆವರಣವನ್ನು ಭಗ್ನಗೊಳಿಸಿ 'ಶುದ್ಧಮಾನವೀಯ' ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆಂದು ಅವರು ಯೋಚಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಅನುಸರಣಾಯುಗದ, ಇಲ್ಲವೇ ನವಪ್ರಾಜ್ಞಯುಗದ (ನಿಯೋಕ್ಲಾಸಿಕಲ್) ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲವನ್ನು ಕವಿಗಳು ಹೇಗೆ ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಹಾಗೂ ಆ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು, ಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಕೇವಲ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ತೋರದೆ. ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಕವಿಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವುದೆಂದು ಅನಿಸಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಕವಿಗಳ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಬಳಸುವ ಮಾನದಂಡಗಳಲ್ಲಿ, ಅವರು ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಯೂ ಅದರ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು, ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಂಡಿಸಲು ಶಕ್ತರಾಗಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಳತು ಹೊಸತುಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ. ಆ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ಸಮನ್ವಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದು ಕವಿಸಾಧನೆಯ ನಿಕಷವಾಗುವುದೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಶ್ರೀಯವರು ತಳೆದರು.

'ಸಾಹಿತ್ಯ'ವನ್ನು ಅವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ನೋಡೋಣ: "ವಿಷಯವೇನೇ ಆಗಿರಲಿ ಸರಸ್ವತೀ ಪ್ರಸಾದವನ್ನು ಪಡೆದು. ರಸೋತ್ಪಾದನ ಶಕ್ತಿ, ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ತನ್ನದೇ ಪ್ರತಿಭೆಯೂ ರೀತಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಕ್ಕುವಂತೆ ಮಾಡಿ. ಓದುವವರ ಹೃದಯವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಅಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭವವನ್ನುಂಟುಮಾಡಬಲ್ಲ ಕವಿಗಳ ಗ್ರಂಥಗಳೇ ಸಾಹಿತ್ಯವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ

ಯೋಗ್ಯ." (1927, ಪುಟ 410) ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಂಗತಿಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಕೃತಿಯು ಒಳಗಿನ ತಿರುಳು ಏನೇ ಆಗಿರಲಿ ಅದರ ಮಂಡನೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿರಬೇಕೆನ್ನುವುದೂ, ಆ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೆ ನಿಯಾಮಕ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಾನದಂಡವೆಂದರೆ ಓದುಗರ ಅನುಭವವೆನ್ನುವುದೂ ಭಾರತೀಯ ಪಾರಂಪರಿಕ ಚಿಂತನೆಯೇ ಸರಿ. ಇದೇ ನಿಲುವನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುವ ಈ ಮಾತನ್ನು ನೋಡಿರಿ: "ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ತತ್ತ್ವ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಕಾವ್ಯದ ಬರವಣಿಗೆಗಾಗಿ ಅದನ್ನು ಮೆಚ್ಚಬೇಕು." (1928 ಪುಟ 347) ವಿವಕ್ಷಿತ ಪರಿಣಾಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಸಾಧಿತವಾಗುವ ಮೂಲಕವೇ ಕೃತಿಯ ಗೆಲುವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಹೊಸಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೆಲವು ಗುರಿಗಳನ್ನು ಶ್ರೀಯವರು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. "ನಾವು ಕನ್ನಡಿಗರು, ಇಂದು ಸತ್ತವರನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಬದುಕಿರುವವರನ್ನೂ ಎಚ್ಚರಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹೊರಟಿರುವೆವು. ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲ; ಹೊಸ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಹೊರಟಿರುವೆವು. ಹೊರಟವರು, ವಿಲಾಸವತಿಯ ಕೊರಳಿನ ಪುಷ್ಪಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಮಾನವಜೀವನದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಬದ್ಧಕಂಕಣವಾಗಿರುವ ವೀರನ ಕೈಯಿನ ಖಡ್ಗವೂ ಅಹುದೆಂದು ತಿಳಿದಿರುವೆವು." (1930, ಪುಟ 278) ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಯೋಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಯವರು ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ನಿರ್ಧಾರಗೊಂಡ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅವರು ಮಾದರಿ ಎಂಬಂತೆ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಮಾಜ ಸಮ್ಮುಖ ನಿಯೋಗವು ಹೊಸ ಕಾಲದ ತುಡಿತವೇ ಸರಿ. ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ, ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಭಾಗವಾದರೂ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಓದಬಲ್ಲವರಾದ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಓದಿನ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳು ಹೊರಬೇಕಾಗುವ ಹೊಣೆಯು ಹೆಚ್ಚು. ಇದನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ, ಉತ್ಸಾಹದ ಭಾರ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುವ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳು ಮೂಡಿವೆ.

ಅಲ್ಲದೆ ಶಿಕ್ಷಣದ ಭಾಗವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ಮೊದಲಾಗಿ ಆ ವೇಳೆಗೆ(ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕಗಳವರೆಗೆ) ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕೈದು ದಶಕಗಳೇ ಸಂದಿದ್ದವು. ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಾವ್ಯವಾಚನ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಜೊತೆಗೆ, ಹಾಗೂ ಬದಲಾಗಿ ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದಿನ ಭಾಗವನ್ನಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಮೂಡಿ, ಹಾಗೆ ಓದುವುದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಶಿಕ್ಷಣದ ಹಲವು ಉದ್ದೇಶಿತ ಗುರಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಮಾಜೀಕರಣವೂ ಒಂದು. ಆದುದರಿಂದ ಆ ಗುರಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಆಯ್ದು ಒದಗಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಶ್ರೀಯವರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಶಿಕ್ಷಣ, ಭಾರತೀಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಾಕರಣ ಮತ್ತು ತರ್ಕಗಳ ನಡುವೆ ಇರಿಸಿ, ಅವೆರಡರ ಬೋಧನೆಗೆ ಇದರಿಂದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು

ಬಳಸುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಣಾಮದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹೀಗೆ ಅದನ್ನು ಬೇರೇನೋ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಬಳಸುವುದು ಆನುಷಂಗಿಕವಾದುದಾಗಬೇಕು. ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಶ್ರೀಯವರು ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ತಳೆಯುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು, ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಲುಪಬಹುದು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಹುಪಾಲು ಎಂಥ ದೋಷಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಶ್ರೀಯವರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಅವು ಹೀಗಿವೆ: ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ನಾವೀನ್ಯರಾಹಿತ್ಯ, ರೀತಿಯ ಏಕತಾನತೆ, ಭಾವಗಳ ಚರ್ವಿತಚರ್ವಣ, ಅತಿರೇಕ ವರ್ಣನೆ, ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಬಳಕೆಯ ಆಡಂಬರ ಹಾಗೂ ಕೇವಲ ಪದ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆ (1928, ಪುಟ 250) ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು, ಕೃತಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಾರಗೊಳಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರವೃತ್ತರಾಗಿದ್ದುದಕ್ಕೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು ಪ್ರಸಾರಾಂಗದ ಮೂಲಕ ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಆವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಲು ತೊಡಗಿದುದೇ ಸೂಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮಾತೊಂದಿದೆ. ಕ್ರೈಸ್ತ ಮಿಷನರಿಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ, ಹಲವು ದೇಶೀಯ ಶೋಧಕರ ಯತ್ನದಿಂದ 'ಮರಳಿ ಕಂಡ' ಕೃತಿಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಸಮುದಾಯವೆಲ್ಲ ಅವಗಾಹನೆಗೆ, ಪರಿಗ್ರಹಣಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನೋಡಿರಿ: "ಎಷ್ಟೋ ಉತ್ತಮವಾದ ವ್ಯವಹಾರಗಳಿಗೆ ವಿನಿಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬರುವ ಈ ನೂತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಹ್ರಸ್ವ ಜೀವಮಾನವನ್ನು ವಾತ್ಸಲ್ಯದಿಂದ ಪೂರ್ವಗ್ರಂಥಗಳಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಿ ಕೃಷಿಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವುಂಟೇ" (1928, ಪುಟ 341) ಈ ವಿವೇಚನಾಯುಕ್ತ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಮೌಲ್ಯವು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೊದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರವಾದ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯೂ ಇರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ, ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸಲು, ಭಾಷೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ಈ ಕೃತಿಸಮುದಾಯವೆಲ್ಲ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಕಾಲದ ಅಭಿರುಚಿ ಹಾಗೂ ಮತದ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳೊಳಗೆ ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳು ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅವರೊಳಗಿನ 'ನಿಸರ್ಗಕವಿ' ಈ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯವನ್ನು, ಅಂದರೆ ನಮಗೂ ಯುಕ್ತವೆನಿಸುವ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ರಚನೆಗಳನ್ನು, ಒಟ್ಟು ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಂಥ ಭಾಗಗಳನ್ನು ನಾವು ಸಂಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. "ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಸಾಹಿತ್ಯ ರಾಶಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು, ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ತೆಗೆದು ಕಾವ್ಯಕೋಶಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ." (1928, ಪುಟ 275) "ಪುರಾತನ ಪ್ರೌಢ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಮಧ್ಯಕಾಲದವರ ಸುಲಭ ಸಾಹಿತ್ಯ, ನೂತನರ ರಂಜಕ ಸಾಹಿತ್ಯ"ದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಜರಡಿಯಾಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯವರು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಶೋಧನಕ್ರಿಯೆಯ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತವರು, ನಿಜವಾದ ಕವಿ ಯಾರು?

ಯಾರದು ಗುಹಾಧ್ವನಿ? ನಿಜವಾದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನರು ಯಾರು? ಅವರ ಕವಿತ್ವದ ಸ್ತರ ಯಾವುದು? ಸತ್ವಶಾಲಿ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಎಂಬಿವೇ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುವುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಅಂಥ ಕಾವ್ಯಗಳ ಗುಣ ನ್ಯೂನತೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನ್ಯೂನತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿ ಹಾಗೂ ನಡಾವಳಿಯ ಸಂಹಿತೆ. ಆ ಕಾಲದ ಕಾವ್ಯ ನಮ್ಮ ಕಾಲಕ್ಕೆ 'ಆನಂದ, ಸುಪ್ರೇರಣೆ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯಫಲ'ಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವವರು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಯವರು ಮಂಡಿಸುವ ಈ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನದ ಕಡೆಗೆ ಒಲುವೆಯನ್ನು ತೋರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಮಾನದಂಡಗಳು ಸಿದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬ ತಿಳಿವೂ ಅವರಿಗೆ ಇದೆ. "ಹಿಂದಿನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಾರ್ಗವನ್ನು, ಈಗಿನ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಮಾರ್ಗವನ್ನು, ಪ್ರಕೃತದಲ್ಲಿ ಜನರ ಸ್ವಭಾವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಲಾಭಗಳನ್ನು, ಗಣನೆಗೆ ತಂದು, ಸರ್ವಮತವನ್ನು ತೂಕಮಾಡಿ, ವಿಪರೀತಕ್ಕೆ ಹೋಗದೆ, ಉತ್ತಮ ಪಕ್ಷವನ್ನೇ ಹಿಡಿಯತಕ್ಕದ್ದಾಗಿದೆ." (1928, ಪುಟ 253) ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಮಾರ್ಗ ಯೋಗ್ಯವಾದುದೆಂಬ ಚಿಂತನೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಸುಮಾರು ಇದೇ ವೇಳೆಗೆ ಅವರು ಬರೆದಿರಬಹುದಾದ (ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದು ಮಾತ್ರ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ) ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ ಬರವಣಿಗೆಯ ಪ್ರವೇಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ನೋಡಿರಿ: "ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಬಹುದಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದಲೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ನಿಕ್ಷೇಪವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗರು ಇನ್ನೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಟ್ಟು ಹೊಗಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವುದರಿಂದಲೂ, ಪೂರ್ವದ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ ರುಚಿಗೂ ಈ ಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಕಾವ್ಯಭ್ಯಾಸ ಬಲದಿಂದ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಹೊಸ ರುಚಿಗೂ ಬಹಳ ತಾರತಮ್ಯವಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ಆ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಮಾಡುವುದು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಲಿಲ್ಲ." (ಪು. 409) ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೊದಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಇಕ್ಕಟ್ಟನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮಿತಿಗಳು ಕೂಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಂಡಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಂದಾಗ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಟೀಕೆ ಮಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕೇವಲ ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ಅಷ್ಟೇ.

ಕವಿ, ಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲೂ ಶ್ರೀಯವರು ಹಳಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಬರೆದಷ್ಟನ್ನು, ನಡುಗನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನ ಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬರೆದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರ ವಿಚಕ್ಷಣೆಯ ಹರವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಕೆಲವಾರು ಮಿತಿಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ತಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳೊಡನೆ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ನೋಡಿ ಅದರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಸಾಬೀತು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೊಣೆ ಯಾವ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗಾದರೂ ಇದ್ದೇ ಇರುವುದಷ್ಟೆ.

ರುದ್ರನಾಟಕವೆಂಬ ಪದವನ್ನು "ಟ್ರಾಜಿಡಿ"ಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಬಳಸಿ ಚಲಾವಣೆಗೆ ತಂದು ಅದರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿ, ಕನ್ನಡವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು ಏಕಿಲ್ಲವೆಂದು ಚಿಂತಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣವನ್ನೂ ಹುಡುಕಿ ಆ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬಲು ಆ ಬಗೆಯ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟವರು ಶ್ರೀಯವರು. ಸಾವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗದು ಎಂಬ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿರ್ದೇಶನವೇ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿ ನಾಯಕನ ಮೃತ್ಯು, ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂದು, ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಾಯಕನ ನೆಲೆಯಿಂದ ಕಂಡಾಗ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವಶ್ಯವೆನಿಸುವಂತಹ ದುರಂತಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಶ್ರೀಯವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಜೀವನದ ಕಟುಸತ್ಯವನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ನೋಟಕರು ಸಿದ್ಧರಿರಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾ ಅವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: "ಗೌತಮನು ಕಿಸಾಗೋತಮಿಗೆ ಕಲಿಸಿದ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಹಠದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಕಲಿಯಬೇಕು. ಸಾವನ್ನು ಅಳಲನ್ನು ಆಖ್ಯಾನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಓದಿ ಮರುಗುವಂತೆಯೇ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಕೆಟ್ಟದ್ದನ್ನು ನೋಡಿ ಮರುಗಿ, ಧೀರರಾಗಬೇಕು." (1945, ಪುಟ 327) ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜೀವನ ಮಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡತೊಡಗಬಾರದೆಂದೂ, ಯಾವುದು ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಮ್ಮೊಡನೆ ಇರುವುದೋ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಹಿಂಜರಿಯಬಾರದೆಂದೂ ಹೇಳುವಂತಿದೆ. ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗುವ ನೋವನ್ನು ಕೆಡುಕನ್ನು ಜೀವನ ಸಂದರ್ಭದ ನೋವು, ಕೆಡುಕುಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದಾಗಲೀ, ಪಾರಂಪರಿಕ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರತಿನಾಯಕರನ್ನು ದುರಂತನಾಯಕರೆಂದು ಮರುಚಿಂತನೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದಾಗಲೀ, ರುದ್ರನಾಟಕದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ತಕ್ಕುದಲ್ಲವಾದರೂ, ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೃತಿಯ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ತರುವ ಯತ್ನವಾಗಿ ಶ್ರೀಯವರ ವಿಚಾರಗಳು ಚಿಂತನೆಗೆ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಎಪಿಕ್ ಸ್ತರದಿಂದ ನಾಟಕ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ಆದ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆ ಹಾಗೂ ವರ್ಣನೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಎಪಿಕ್ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ಶ್ರೀಯವರು ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಸ್ತಗೊಳಿಸಿ ಭಾವಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಸ್ತರಕ್ಕೆ ಅವಧಾರಣೆ ನೀಡಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಇಂಥ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಅವರು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ ಸೃಜನಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಮಂಡಿಸಿದರು. ನಾಗಚಂದ್ರನ ರಾವಣ, ಪಂಪ ಮತ್ತು ರನ್ನರ ದುರ್ಯೋಧನರು ಇವರ ಬಗೆಗೆ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೂ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲವಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಬೇರೆ ಪುರಾವೆಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲ.

ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಶ್ರೀಯವರ ಬರಹ (1931) ಹಲವು ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹ. ಕೇವಲ ಆಚರಣೆ (ಫರ್‌ಫಾರ್‌ಮೆನ್ಸ್)ಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿದ್ದ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯದೊಡನೆ ಹೇಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದಿದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀಯವರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಭಾಗದ ಅವರ ಬರೆಹವು ಆಶಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲವಾದರೂ,

ವಿವರಣೆಯ ಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಉತ್ಸಾಹಗಳಲ್ಲಿ ಜಾರ್ಜ್ ಥಾಂಸನ್ನನ 'ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸಂ ಅಂಡ್ ಪೊಯಟ್ರಿ'ಯ ಮೊದಲ ಕೆಲವು ಪುಟಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. (ಆ ಪುಸ್ತಕ ಶ್ರೀಯವರ ಬರೆಹದ ಅನಂತರದ್ದು.) ಶುದ್ಧಕಾವ್ಯದ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿದ್ದ ಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಅಂಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗರಿಷ್ಠ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. (ಇಲ್ಲಿ ಅನುಷಂಗಿಕವಾದ ಒಂದು ಮಾತು. ಕರ್ನಾಟಕದ ದಕ್ಷಿಣಭಾಗದ ಒಡೆಯರ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಕವಿತೆಗಳ ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರಗಳೂ ಶ್ರೀಯವರ 'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ನವೋದಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪು ಜನಪದಗೀತೆಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗೂ ಅಂಥ ಒಂದು ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಶ್ರೀಯವರೇ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆದರು. ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ನಮಗೆ ಇಡೀ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ಕೆಲವು ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಬಹುದಲ್ಲವೇ?)

ಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ ಹಾಗೂ ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಚಾರಗಳೂ ಇವೆಯಾದರೂ ಅವುಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ನಾನು ಚರ್ಚಿಸಿಲ್ಲವೇಕೆಂದರೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಲೇಖನಗಳಿಗೆ ಅವು ವಸ್ತುವಾಗಬಲ್ಲವು ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಬಂಧೀ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಹೊಸತಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ ತಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಆಕಾರವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಚಿಂತನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ ಇವರ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ. ಒಂದು, ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ; ಎರಡು ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಚಿಂತನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಅಂಥ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ರೂಪಿಸ ಹೊರಟ ಪ್ರವರ್ತಕನ ನಿಲುವು. ಈ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲೂ, ಎರಡನೆಯದು ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶಿಲ್ಪ: ಒಂದು ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪ, ಬಂಧ, ವಿನ್ಯಾಸ, ರಚನೆ ಮುಂತಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದರೂ ಒಂದರ ಬದಲು ಇನ್ನೊಂದು ಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು ಎಂಬ ನಂಬುಗೆಯಿಂದ ಹೊರಟ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ರೂಢಿಗೊಳಿಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳಿವು. ಕೃತಿಯ ಘಟಕಗಳ ನಡುವಣ ಸಮಗ್ರತೆ ಹಾಗೂ ಸಾವಯವತೆಗಳನ್ನು ಆ ಕೃತಿಯ ಶಿಲ್ಪ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು 'ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ' ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕೂಡ ಗುರುತಿಸಿ ಅದನ್ನು ಶಿಲ್ಪದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದುಂಟು. ಈವರೆಗಿನ ನಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅದರ ಆಭಾವದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಚರ್ಚಿಸಿದಂತಿದೆ. ಎಂದರೆ ಶಿಲ್ಪವು ಕೃತಿಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಎಂಬ ಪೂರ್ವಾನುಮಾನದಲ್ಲೇ ಇಂಥ ವಿಚಾರಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಇದಲ್ಲದೆ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆ ಅನ್ಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಮೀಮಾಂಸೆಯಿಂದ ಬಂದದ್ದು ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಅದರಲ್ಲೂ ದೇಶಸ್ಥ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಅಧಿಕವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವ ಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ 'ಅನ್ನಾ ಕರೆನಿನಾ' ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬರೆದ ಮೇಲೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ತನ್ನ ಗೆಳೆಯನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಕಾಗದ ಬರೆಯುತ್ತಾ 'ಆ ಕಾದಂಬರಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಎಚ್ಚರದ ರಚನೆ; ಅದರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿವರವೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕ, ಉಪಕಾರಕ ಹಾಗೂ ಉಚಿತ ಬಂಧಾನುಸಾರಿ. ಗಾಥಿಕ್ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದಂತೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಗಾಗಿ ತಂದ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಚಲಿತ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಬಳಸಿ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಬೇಕೇ ಅಥವಾ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇವೆಯೇ ಎಂಬುದು ಮುಂದಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ

ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದದ್ದು ಎಂಬುದರಿಂದಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಜಾರಿಯಲ್ಲಿದೆ; ಮನ್ನಣೆಯನ್ನೂ ಪಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೊಂದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡಾಗ ಆಗುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯು ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ತನ್ನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯು ಸಾಕಷ್ಟು ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನಮಗೆ ಒದಗಿಸುವುದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೇ ಈ ಅನ್ಯಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ತನಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಕಾದಂಬರಿಯೂ ಇದರಿಂದ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಐರೋಪ್ಯ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಕುರಿತ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದದ್ದು ಕೇವಲ ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ ವಿಮರ್ಶಕರೆಲ್ಲರೂ ಐರೋಪ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು, ಕಾದಂಬರಿ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಓದಿದವರಾಗಿದ್ದುದು ಆಕಸ್ಮಿಕವೇನಲ್ಲ. ಅವರ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಗೌರವಿಸುತ್ತಲೇ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶಕರ ಎದುರು ಇದ್ದುದು ಐರೋಪ್ಯ ಮಾದರಿಗಳು. ಅವುಗಳೊಡನೆ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸುವ ಯತ್ನ ನಡೆದದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿನ ಕಾದಂಬರಿ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಯಿತು. 'ಸರಸಮ್ಮನ ಸಮಾಧಿ'ಯನ್ನು ಕುರಿತ ತಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ದಾಮೋದರ ರಾವ್ ಅವರು ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ನುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. 'ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸಾಧನೆಯ ಕೊರತೆ' ಕಾಣುವುದೆಂಬುವ ಮಾತನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯೊಡನೆ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಡನೆ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ನನ್ನದು.

ಕೃತಿಯ ಸಾವಯವತೆ ಹಾಗೂ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು; ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲೂ ಅದನ್ನು ಬಳಸತೊಡಗಿದರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಆದರೆ ಇದು ಅತಿರೇಕದಲ್ಲಿ, ವರ್ಣನಾ ಪ್ರಧಾನವೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವೂ ಆದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಪ್ರೇರೇಪಣೆ ನೀಡಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಆಗದು. ಬದಲಿಗೆ ಅಪಕಾರವೇ

ಸರಿ. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತು ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬೇಕಾದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಯುಕ್ತವಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ ಎಂದಾಯಿತು.

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಬರೆದಿರುವ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ನಲವತ್ತಮೂರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಭೂತ', 'ವಿಚಿತ್ರಕೂಟ', ಹಾಗೂ 'ನಿರ್ಭಾಗ್ಯ ಜನ್ಮ' ಎಂಬ ಮೊದಲ ಮೂರು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಈಗ ಅಲಭ್ಯವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಉಳಿದ ನಲವತ್ತರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು 'ಕನ್ಯಾಬಲಿ' (೧೯೨೮). ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚಿನದು 'ಕಣ್ಣಿದ್ದೂ ಕಾಣರು' (೧೯೮೧). ಈ ಐದು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲೂ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿಭಜಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಿದಾಗ ಈ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಂತರು ಬರೆದಿರುವ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ರಚನೆಯ ವೇಗವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವ ಸಂಗತಿ ಇದು. ಆಯಾ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ಜೀವನಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆಯೇ ಹೊರತು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನೇ ಒಂದು ಗುರಿಯನ್ನಾಗಿ ಅವರು ಪರಿಗಣಿಸಿದಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರೂ ಹಿಂಜರಿದಿಲ್ಲ. 'ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದರೆ ಕಾರಂತರು ಎಂಥ ಕಲಾವಿದರಾಗಬಹುದಿತ್ತು' ಎಂಬ ಕೊರಗನ್ನು ಶ್ರೀ ಅನಂತಮೂರ್ತಿವರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಾಗ ಅವರ ಗಮನದಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಕೇವಲ ಒಂದು ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿಯೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೊಂದನ್ನು ಧ್ಯಾನಿತವಲ್ಲದ ಅಥವಾ ಧ್ಯಾನಪೂರ್ವಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೇನೂ ಅಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಅಸಹಜವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಬಳಸಿದಾಗಲೂ ಒಬ್ಬ ಬರೆಹಗಾರರ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಒಂದು ಆಂತರಿಕ ರಚನೆಯು ಕಾಣುವುದೆಂಬುದೂ ಕೂಡ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ವಿಷಯ. ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ. ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಆವರ್ತನಗೊಳ್ಳುವ ಹಲವಾರು ಆಕಾರಗಳು ಹಾಗೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲೇ ಕಂಡುಬರುವ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳು ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಬೆಳೆಸಲಾಗಿದೆ. ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಸಂಗತಿಗಳು, ಪಾತ್ರಗಳು, ವಿವರಗಳು, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಆವರ್ತನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರುವುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಈ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಈ ಆವರ್ತನಗೊಳ್ಳುವ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮೂಲಭಾಷೆಯಾಗಿರಬಹುದೇ ಎಂಬ ಅನುಮಾನವನ್ನೂ ಕೂಡ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವುದುಂಟು. ಈ ಚಿಂತನೆಯ ಎಳೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹೊರಟರೆ ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಅವರ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಸಂಗತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಕಾರಂತರು ಅನುಸರಿಸುವ ಮಂಡನಾಕ್ರಮದಲ್ಲೂ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳಿವೆ. ಒಂದೊಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನೂ ಅವರು ಹಲವಾರು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಮಾದರಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆ ಎಲ್ಲ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಒಟ್ಟಾರೆ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯುವಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವರು. ವಾಸ್ತವಮಾರ್ಗದಲ್ಲೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಾಸ್ತವಮಾರ್ಗವೇ ಅವರ ಹಲವು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವಂಥದು. ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೂ ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಳಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಿಕಟತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದು. ಹೊರಗಿನ ಲೋಕದ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಾಲ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಕಾರಂತರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ನಿರೂಪಣೆಯ ಲಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಬಿಂದು ಇರುವುದು ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಿರುವ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಎಂದು ಕಾರಂತರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಕಾಲವನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಒಪ್ಪಂದವನ್ನು ಮೀರಲಾಗಿದೆಯೋ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಈ ಮೀರುವಿಕೆಯು ಪ್ರಬಂಧ ಧ್ವನಿಯಾಗಿ ಬರುವುದು. 'ಬೆಟ್ಟದ ಜೀವ' ಕಾದಂಬರಿ ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಕಥನದ ಅವಧಿ ನಾಲ್ಕೈದು ದಿನಗಳದ್ದಾದರೂ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಪಂಚ ಒಂದು ಜೀವನ ಕ್ರಮದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವುದು. ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ಈ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ವಿವರಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಸಂಯೋಜಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಗತಿಯೂ ಕೂಡ ಮತ್ತೇನನ್ನೋ ಹೊರಚಾಚಿನಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸ್ನಾನ, ಊಟ, ಜ್ವರ, ಹುಲಿಬೇಟೆ, ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಉಲ್ಲೇಖ, ವ್ಯವಹಾರ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಂಗತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾರಂತರು ಹೀಗೆ ವಾಸ್ತವಲೋಕವನ್ನು ನೆಮ್ಮುವ ಬಗೆಯಲ್ಲೇ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಶಿಲ್ಪದ ಸ್ವರೂಪ ಕೂಡ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಬೇಕಾದ ರೂಪ ಇವೆರಡೂ ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಲಭಿಸುತ್ತವೆಂದು ಕಾರಂತರು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಂದಲೇ ಹಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. 'ಮೊಗ ಪಡೆದ ಮನ' ಕಾದಂಬರಿಯ ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಜೀವನದ ವಿವಿಧ ಅನುಭವಗಳು ತಂದುಕೊಡುವ ಭಾವಸಮುಚ್ಚಯಗಳನ್ನು ನರ್ತನದ ಮೂಲಕ ಹೊರಹಾಕಲು ತಕ್ಕ ರೂಪ ದೊರಕುವುದು ಮತ್ತೆ ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನ ವಿವರವಾದ ಮಯೂರಗಳ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ. ಜೀವನ ಹೀಗೆ ಒದಗಿಸುವ ಆಶಯ ಮತ್ತು ರೂಪಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಕಲೆಯ ಕೆಲಸ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾರಂತರ ಹಲವು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ಮೇಳನಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವಂತಿಕೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಕೂಡ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. 'ಮೈ ಮನಗಳ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ' ಬರುವ ಚಿತ್ರ,

ನರ್ತನ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಎಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಜೀವನದ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ರೂಪಗಳನ್ನು ಜೀವನದಿಂದಲೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಕೇವಲ ತೋರಿಕೆಯಾಗುವುದೆಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಹಲವು ಕಡೆ ಮಂಜುಳೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ-ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಬಗೆ, ಹಾಗೂ ಕಲೆಯ ಆಶಯ ಮತ್ತು ರೂಪಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆ-ತಲುಪಬಹುದಾದ ನಿರ್ಧಾರವೆಂದರೆ ಕಾರಂತರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೃತಿಯ ಶಿಲ್ಪವೆಂದರೆ ಅದು ಜೀವನದ ಶಿಲ್ಪವೇ ಸರಿ. ಅಥವಾ ಅವರು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬಂಧವನ್ನು ಕಾಣುವರೋ ಅದೇ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಂಧವಾಗಿಯೂ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ವಸ್ತುಗಳ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಮಯ ೧೮೫೦ರಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಹರಡುತ್ತದೆ. ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ನಿಲುಕದ ಅಥವಾ ಅನ್ಯ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಬೇಕಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಮಯದ ವಸ್ತುವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಈ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಬಹುದು. ಕಾದಂಬರಿಯ ರಚನೆಯ ಕಾಲದಿಂದ ದೂರದ ವಸ್ತು, ಹಾಗೂ ರಚನೆಯ ಕಾಲದೊಡನೆ ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ವಸ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಉಪವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರು. ಅಂದರೆ ಯಾವ ಜೀವನಕ್ರಮದ ಬಗೆಗೆ ವಿವರಗಳು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿದಿದ್ದು ನೇರವಾದ ಅನುಭವವಿರದೋ ಆ ವಸ್ತು. ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಬದುಕು. ಹೀಗೆ ವಿಭಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ತಥ್ಯವನ್ನು ಆಯಾ ಬಗೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶಿಲ್ಪದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಅವರ ವಾತಾವರಣದ ಸಂಬಂಧವೇ ಆ ಸಂಗತಿ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಇಲ್ಲವೇ ಆ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಗೆ ರೂಪ ಕೊಡುವ ಬಿಂದುವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪರಿಸರ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವುದೆಂದು ಕಾರಂತರು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳ ಪರಿಸರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಯೂ ವಿಭಜನೆ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಪರಿಸರ ಖಚಿತವಿದ್ದು ಮೈ ತಳೆಯುವ ಕೃತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಪರಿಸರವೇ ಆಕಾರರಹಿತವಿದ್ದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಕೃತಿಗಳು ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಮೇಲಿನ ಎರಡು ನಿರ್ಧಾರಕ ಅಂಶಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಶಿಲ್ಪದ ಮಾದರಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ತೊಡಗಬಹುದು.

ಕಾದಂಬರಿಯು ಚಿತ್ರಿಸುವ ವಸ್ತು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರು ಇಲ್ಲವೇ ಎಳೆತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದಾದರೆ ಆಗ ಆ ಜೀವನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡಬಲ್ಲ

ರೂಪಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಅದೇ ಜೀವನದಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಲು ಕಾರಂತರು ಶಕ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ವಸ್ತುವು ಅವರ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಜೀವನದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು, ಇಲ್ಲವೇ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಹತ್ತಿರದ್ದೂ ಆದಾಗ, ಅವರು ಆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಲ್ಲ ರೂಪವನ್ನು ಈ ಜೀವನದಲ್ಲೇ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ; ಇಲ್ಲವೇ ವಿಡಂಬನೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಉಕ್ಕಿದ ನೊರೆ' ಮೊದಲ ಬಗೆಗೂ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಲ್ಲ ರೂಪದ ಕೊರತೆಗೆ 'ದೇವದೂತರು' ಹಾಗೂ 'ಗೊಂಡಾರಣ್ಯ'ದ ವಿಡಂಬನೆಯ ಧಾಟಿ ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಗೂ ನಿದರ್ಶನಗಳು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯಂಥ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಜೀವನಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ರೂಪ ಇವೆರಡೂ ಜತೆಯಾಗಿಯೇ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೆ ಲಭಿಸಿರುವುದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮೈತಾಳರ ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮೂರನೆ ತಲೆಮಾರಿನವರೆಗೆ ಜೀವನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ನಂಬಿ ನಡೆದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಆಶಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೆ ಪರಿಸರದ ವಿವರಗಳು, ಬದಲಾವಣೆಗಳು ರೂಪಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಮದುವೆ, ಹುಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಸಾವುಗಳ ಆವರ್ತಗಳು ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಒದಗಿಸುವ ಬಂಧವನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗಲೇ ಈ ಆವರ್ತದ ಆಶಯವನ್ನು ಅದರ ಧ್ವನಿಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ನೆರವಾಗಬಲ್ಲ ಕಡಲು, ನಿಸರ್ಗ, ಋತುಗಳ ಬದಲಾವಣೆ, ಆಚರಣೆಗಳು ಮುಂತಾದವನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಜೀವನ ವಿನ್ಯಾಸವೇ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ರೂಪಿಸುವಷ್ಟು ಶಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ಮಾತನ್ನು 'ಗೊಂಡಾರಣ್ಯ' ಇಲ್ಲವೇ 'ಉಕ್ಕಿದ ನೊರೆ'ಯಂಥ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತು ಪಾತ್ರಗಳು ಬೌದ್ಧಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸಿಕ್ಕದ್ದು. ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಜೀವನದ ಕೇಂದ್ರಶಕ್ತಿಯು ಎಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದೇ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ನಿನ್ನೆ ಗೂಂಡಾ ಆಗಿ ತಿರುಗಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಮೋನಪ್ಪ ಇಂದು ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ (ಉಕ್ಕಿದ ನೊರೆ). ಇದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಸರಳವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾರಂತರು ವ್ಯಕ್ತಿಜೀವನದ ವಿಕಾಸಗಳನ್ನು ಅವನ ಚಾರಿತ್ರ್ಯ ಹಾಗೂ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಹಾಗೂ ಹಾಗೇ ವಿವರಿಸಬೇಕು ಎಂದು ತಿಳಿದವರು. ಈ ಮಾತನ್ನೇ ಅವರ ಹಲವು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕು ಈ ನಂಬುಗೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಮೊದಲ ಬಗೆಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕ ಕೇವಲ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಿಂತರೆ, ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಘಟನೆಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾಕಾರನಾಗಿಯೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ವಿಸ್ತರಣೆಯನ್ನು 'ನಾವು ಕಟ್ಟಿದ ಸ್ವರ್ಗ'ದಂಥ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ವಿವರಣೆ ಇಲ್ಲವೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನೀಡುವ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಕೆಲವು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿ ಕೊಡಲು ಕಾರಂತರು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಅಳ ನಿರಾಳ'ದ ವಸಂತ ದೇಸಾಯಿ. 'ಇನ್ನೊಂದೇ ದಾರಿ'ಯ ಜಯರಾಮ 'ಒಂಟಿ ದನಿ'ಯ ಜಗನ್ನಾಥರಾವ್ ಇಂಥ ಪಾತ್ರಗಳು. ಆದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕನೇ ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಸಾವಯವತೆ ಹಾಗೂ ಸಮಗ್ರತೆಗಳನ್ನು ಶಿಲ್ಪದ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವವರಿಗೆ ಕಾರಂತರು ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದು ಬರೆದ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಶಿಲ್ಪದ ಕೊರತೆ ಇರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ತಳೆಯುವ ನಿಲುವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ತಲುಪುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನ ಅದರಲ್ಲೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕ (ಕಾರಂತರೆನ್ನುವ ಸಾರ್ವಜನಿಕ)ಜೀವನದ ವಿವರಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿ ರೂಪ ತಳೆದಂತೆ ತೋರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಆ ಜೀವನವನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಖಚಿತ ಶಿಲ್ಪವಾದರೂ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಈ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ನೆಲೆಯಿಂದ ತಲುಪುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಸಮಕಾಲೀನವಲ್ಲದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದಾಗ ಕತೆಗಾರರಾಗುವ ಕಾರಂತರು ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರು ಇಲ್ಲವೆ ಚರಿತ್ರೆಕಾರರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಚರಿತ್ರೆಕಾರನ ಧಾಟಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಓದುಗನೊಡನೆ ಸಂವಾದವನ್ನು ಹೂಡುವ ಧಾಟಿಯನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸುವರು. 'ಗೊಂಡಾರಣ್ಯ'ದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತನ್ನು ಅವರೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಒಂದು ಶಿಲ್ಪದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಾರಂತರು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ನೋಡುವುದುಂಟೆಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತಷ್ಟೆ. ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗ ವಿಚಾರಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಮಾದರಿ ಇದೆ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ಮುಂದೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಶಿಲ್ಪದ ಮಾದರಿಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿವೆ. ರಾಮೈತಾಳರ ತಲೆಮಾರಿನ, ನಿಸರ್ಗದೊಡನೆ ಸಹಯೋಗದ ಬಾಳುವೆ ನಡೆಸುವ ಮಾದರಿ ಮೊದಲನೆಯದು, ನಿಸರ್ಗದ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಕಡಿದುಕೊಂಡು ಓಡಿಹೋಗಿ ಅತಂತ್ರದ ಬಾಳುವೆ ನಡೆಸುವ ಲಚ್ಚನ ಮಾದರಿ ಎರಡನೆಯದು, ಮೂರನೆಯದು ಹೊರಗುಳಿದ ಜೀವನ ಕ್ರಮದಿಂದ ಮರಳಿ ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗುವ ರಾಮನ ಮಾದರಿ. ಈ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಇಲ್ಲವೇ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾರಂತರು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ ಆವರ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದುಂಟು. ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. 'ಸನ್ಯಾಸಿಯ ಬದುಕು', 'ಸಮೀಕ್ಷೆ' ಹಾಗೂ 'ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡಾತ' ಎಂಬ ಮೂರು ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ಮೂರೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಗಳು ನೆಲದೊಡನೆ, ದತ್ತಬದುಕಿನೊಡನೆ ಒಂದಾಗಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆಯೂ, ಓಡಿ ಹೋಗಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಜೀವನಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯೂ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಆ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮಂಡಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. 'ಸನ್ಯಾಸಿಯ ಬದುಕು' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಓಡಿಹೋದವನ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಟೀಕೆ ಇದೆ. ಇದು ರುಕ್ಮಾಯಿಯ ನೆರವಿನಿಂದ ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಸುಮಿತ್ರೆಯ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ

ತೋರುವ ಆದರದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ದೇವು ಯಾನೆ ಶ್ಯಾಮಸುಂದರನು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಓಡಿಹೋಗಿ ಸನ್ಯಾಸಿಯಾಗಿರುವ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರವನ್ನು ತೋರುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ಸಮೀಕ್ಷೆ'ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ನಿವೃತ್ತಿಯ ನೆಲೆಗಳೆರಡೂ ಪರೀಕ್ಷಿತವಾಗುವುದು ಶ್ರೀನಿವಾಸನ ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ. ಅದಕ್ಕವನು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಇತರರಿಂದ ಪಡೆಯಬಹುದಾದರೂ, ಅವನು ಚಿಂತಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಅವನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯೂ ಕೊನೆಗೆ ನೆಲದೊಡನೆ ಪಡೆಯುವ ಸಂಪರ್ಕದ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವತ್ತ ಮುಖವಾಡಿದೆ. 'ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡಾತ' ಕಾದಂಬರಿ ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹೊರಟಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಓಡಿಹೋದ ಪರಮೇಶ್ವರಯ್ಯನ ಜೀವನವನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆ, ಅವನನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ಕಾವೇರಿ ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳ ಜೀವನವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಓಡಿಹೋದ ಪರಮೇಶ್ವರಯ್ಯನ ಬಗ್ಗೆ ಟೀಕೆ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಓಡಿಹೋದ ಯಶವಂತರಾವ್ (ಅಳಿದ ಮೇಲೆ), ರಮಾಕಾಂತ ಬಾಪಟ(ಮೂಜನ್ಮ) ಇವರಂತೆ ಪರಮೇಶ್ವರಯ್ಯನೂ ಕೂಡ ಹೊಸ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ತನ್ನ ಎರಡು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವಾಗ ಹಳೆಯ ಋಣವನ್ನು (ಚಿನ್ನದ ಒಡವೆಗಳನ್ನು) ಕಾವೇರಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿಸುವುದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ(ಯಶವಂತರಾವ್ ಮತ್ತು ರಮಾಕಾಂತ ಬಾಪಟ ಇವರೂ ಕೂಡ ಹೀಗೇ ಮಾಡುವರು). ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಪರಮೇಶ್ವರಯ್ಯ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಜೀವನದ ನೆನಪನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕಾರಂತರು ಅವನನ್ನು ನಿಸರ್ಗದ ನಡುವೆ ಎಸೆಯುತ್ತಾರೆ. (ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರನ ನೆನಪು ನಮಗೆ ಬಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ). ಮರುಹುಟ್ಟನ್ನು ಪಡೆದಂತೆ ಪರಮೇಶ್ವರಯ್ಯ ಇನ್ನೊಂದು ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಓಡಿಹೋದವನು ಮರಳಿ ಜೀವೋನ್ಮುಖನಾಗುವಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದ ನೆರವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕಾರಂತರು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ.

ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗುವ ಆಶಯದ ಆವರ್ತನೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ಬಳಸುವ ವಿಧಾನ ಕೂಡ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. 'ಇನ್ನೊಂದೇ ದಾರಿ'ಯ ಜಯರಾಮ, 'ಕರುಳಿನ ಕರೆ'ಯ ಮಾಧು, 'ಚಿಗುರಿನ ಕನಸು'ವಿನ ಶಂಕರ, 'ಇದ್ದರೂ ಚಿಂತೆ'ಯ ಸೀತಾರಾಮು, 'ಗೆದ್ದ ದೊಡ್ಡಸ್ತಿಕೆ'ಯ ನಾಗೇಂದ್ರ ಇವರೆಲ್ಲ ಹೀಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದವರೇ. ಆದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭ ಹಾಗೂ ಕಾರಣಗಳಿಂದ. ಅಂದರೆ ಜೀವನದ ಯಾವ ಯಾವ ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವನ ಮೂಲ ನೆಲೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಹೊರಳಲು ಪ್ರೇರೇಪಣೆ ನೀಡುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಕಾರಂತರು ಶೋಧಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಛಿದ್ರಗೊಂಡಿದ್ದ ಕುಟುಂಬಗಳು ಈ ಹುಡುಗರ ಹಿಂತಿರುಗುವಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಮರಳಿ ತಮ್ಮ ಚಹರೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಅಂದರೆ ಕಾರಂತರು ಹೀಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುವುದನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಗೊಂದು ಕೊನೆಯನ್ನು ತರಲೆಂದು ಮಾತ್ರ ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಶಿಲ್ಪದ ಈ ವಿವರ, ಅವರ ಜೀವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದೊಡನೆ ಪಡೆದಿರುವ ನಂಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಮರಳಿಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯ ಮೂರನೆಯ ಮಾದರಿಯ ನಾಯಕರುಗಳೆಲ್ಲ ಕನಸುಗಾರರು. ರಾಮ, ವ್ಯಾಸ, ಕೃಷ್ಣ (ಸ್ವಪ್ನದ ಹೊಳೆ), ಜಯರಾಮ, ಸೀತಾರಾಮ, ಇವರು ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ. ಎರಡನೆಯ ತಲೆಮಾರಿನ (ಲಚ್ಚ) ನಾಯಕರುಗಳು ಇಲ್ಲವೇ ಹೊಸ ಬದುಕನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೊರಟವರು. ಅಥವಾ ಹೊಣೆಯಿಂದ ಜಾರಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದವರು. ಕಾರಣವೇನೇ ಇರಲಿ, ಹೀಗೆ ಹೊರ ಹೋದವರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಕಾರಂತರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಅಳಿದ ಮೇಲೆ' ಹಾಗೂ 'ಮೂಜನ್ಮ' ಅಂಥ ಕಾದಂಬರಿಗಳು. ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಸತ್ತ (ರಮಾಕಾಂತ ಬಾಪಟ ಯಾನೆ ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಗುಪ್ತ ಕೊಲೆಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ) ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತಾ ಹೊರಟಾಗ ಕೊನೆಗೆ ವಿಷಮ ದಾಂಪತ್ಯದ ತುದಿಗಳನ್ನು ತಲುಪಲಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಮುರಿದ ದಾಂಪತ್ಯದ ಗಂಡು ತುದಿಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹೊರಡುವ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗಿದ್ದರೆ ಹೆಣ್ಣು ತುದಿಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಚಿಂತನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗಿವೆ. ಇಂಥ ಹೆಂಗಸರ ಪಟ್ಟಿ ದೊಡ್ಡದು. ಒಂಟಿಯಾದ ಈ ಹೆಂಗಸರು ತಮ್ಮ ಒಂಟಿತನವನ್ನೇ ನೋಂಪಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಕೆಲವು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡರೆ, ಮುಂದಿನ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಡಸಿನ ಇಂಥ ನಂಬಿಕೆ ದ್ರೋಹಗಳು (ಜೀವನದ ಲಯುವನ್ನು ಮುರಿದದ್ದು) ಹೆಂಗಸಿನ ಮನೋಲೋಕವನ್ನು ತಲ್ಲಣದತ್ತ ತಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಾಗವೇಣಿಯ ಪಿಟೀಲು ವಾದನದಲ್ಲಿ ಇದರ ಸೂಚನೆಗಳು ಸಿಕ್ಕರೂ ಅದು ಬೆಳೆದು ನಿಲ್ಲುವುದು 'ನಂಬಿದವರ ನಾಕ ನರಕ'ದ ವಾಗ್ದೇವಿ, ಸತ್ಯಭಾಮೆಯರಲ್ಲಿ; ಹಾಗೂ 'ಧರ್ಮರಾಯನ ಸಂಸಾರ'ದ ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮಿಯಲ್ಲಿ. ಸತ್ಯಭಾಮೆಯ ದಿಟ್ಟತನ ತೆರೆಯ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಂತೆ ಕಂಡರೆ 'ಧರ್ಮರಾಯನ ಸಂಸಾರ'ದ ಸರಸ್ವತಿ ನಾಗಪ್ಪಯ್ಯನನ್ನು ಒಲಿಯುವಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧಾರಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ತಲುಪುವುದು.

ಒಂಟಿಯಾದ ಹಾಗೂ ಒಂಟಿತನಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿದ (ಗಂಡನ ಜತೆ ಇದ್ದರೂ) ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಮೈಮನಗಳ ಒಡಕು ಕಾರಂತರನ್ನು ಕೆಣಕಿ ಆವರ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿ. ಇದನ್ನೂ ಕೂಡ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮಾದರಿ ಮಾತ್ರ ತೀರಾ ಈಚಿನ 'ಮೈಮನಗಳ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಮಂಜುಳೆ ತನ್ನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲಳು. ಆದರೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ (ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕಾರಂತರ ಎಷ್ಟು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಂಜುಳೆಗಿರುವ ಆತ್ಮ ಪರಿವೀಕ್ಷಣೆಯ ಅವಕಾಶವಿದೆ?) ಹೆಂಗಸರಲ್ಲಿ ಅದು ತಳೆಯುವ ರೂಪ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಕೇವಲ ಮನುಷ್ಯರು' ಕಾದಂಬರಿಯ ಶಾಂತ 'ಇದ್ದರೂ ಚಿಂತೆ' ಯ ಸಾವಿತ್ರಿಯರು ಒಂದು ಕಡೆ ಇದ್ದರೆ 'ಜಾರುವ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ'ಯ ಗುಲಾಬಿ 'ಮೈ ಮನಗಳ ಸುಳಿ'ಯಲ್ಲಿನ ಶಾರಿ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಇದ್ದಾರೆ. 'ಒಡಹುಟ್ಟಿದವರು' ಕೃತಿಯ ಸೇವಂತಿಯೂ ಇಂಥವಳೇ.

ನಾನು ಇದುವರೆಗೂ ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಮಾದರಿ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಆವರ್ತ ವಿಷಯಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಶೋಧಿತವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು

ಚಿಂತಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಇದರಿಂದ, ಎಂದರೆ ಕಾರಂತರ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಆ ಮಾದರಿ ಶಿಲ್ಪದ ಆಕಾರವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಮ್ಮ ಆಧಾರ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಾಬೀತಾಗುವುದು.

ಇನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಬಹುದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿಯೇ ಇಂಥ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂಥದು (ದೇವದೂತರು). ವಿಡಂಬನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ಈ ಬಗೆಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಲಿಲ್ಲ. ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಬಿರುಕುಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ ಶಕ್ತಿಯ ಗೈರುಹಾಜರನ್ನು ಅವರು ಶಿಲ್ಪದ ರೂಪಣ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲೇ ತೋರಿಸಿರುವುದುಂಟು. 'ಇನ್ನೊಂದೇ ದಾರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ ಶಕ್ತಿಯ ಮಾದರಿಯಾಗಿದ್ದ ಹೊನ್ನಜ್ಜಿಯು ಸತ್ತಮೇಲೆ ಸಂದೇಹವಾದಿಯಾದ ಆಧುನಿಕರು– ಶ್ರೀರಾಮ ಮತ್ತು ಜಯರಾಮರು ಕಾದಂಬರಿಯ ವೈಚಾರಿಕ ಕೇಂದ್ರವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಕಾದಂಬರಿ ನೆಲೆಗಾಣದಂತೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಿರುಕು ವಾಚ್ಯವಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಜಾರುವ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ' ಕಾದಂಬರಿಯ ಶಿವಪ್ಪನನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಇವನು ಕೆಲವು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಂಕರ (ಚಿಗುರಿದ ಕನಸು)ನನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಶಂಕರನ ಯಶಸ್ಸು ಶಿವಪ್ಪನಿಗೆ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಶಂಕರ ನಿಸರ್ಗದೊಡನೆ ಬೆರೆಯುವ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿದರೆ ಶಿವಪ್ಪ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವರ ಆದರ್ಶ ಎಷ್ಟೇ ಉನ್ನತವಾದುದಾದರೂ ಕಾರಂತರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದೊಂದು ಮೌಲ್ಯವಿಘಟನೆಯೇ ಸರಿ. ಹೀಗಾಗಿ ಶಿವಪ್ಪ ಇಂದುಮತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶಂಕರನ ಬಳಿಗೆ ವರಲಕ್ಷ್ಮಿ ಬಂದು ನೆಲೆಸುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು ತೆರಬೇಕಾದ ಬೆಲೆಯೆಂದರೆ ಕುಟುಂಬ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಎರವಾಗುವುದು. 'ಗೊಂಡಾರಣ್ಯ' ದ ಕಾಂಚನಮಾಲೆ, 'ಒಂಟಿದನಿಯು' ಜಗನ್ನಾಥರಾವ್ ಹಾಗೂ ಚಂದೂಲಾಲ್ ಸಹಾ ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನರಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಈ ರೀತಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳನ್ನು, ವಿವಿಧ ಚಿಂತನಾ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕುಟುಂಬ ಜೀವನವು ಛಿದ್ರಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾದರೂ ಕಾರಂತರು ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕನ್ನು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ, ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ, ಅನುಭವಗಮ್ಯವಾಗುವ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯಲಾರರು ಎನ್ನುವ ಅನುಮಾನವು ಉಳಿದೇ ಬಿಡುವುದು. ಈ ಕಾರಣವಾಗಿಯೇ ಅವರ ಅಂಥ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ನೇರವಾದ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ, ನಿರೂಪಕರ ವಿಚಾರ ಮಂಡನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಿರತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕತೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ತಾನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ ಅಥವಾ ಕೈ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬ ಅಂಶ ಕೂಡ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ, ಅಂದರೆ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವನವನ್ನು

ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಹಿಂದಿನ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಕಾರಂತರು ಇಂಥ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರಕಾರರ ಧಾಟಿ ಹಾಗೂ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊರಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು.

ಶಿಲ್ಪದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನೋಡಲು ಈಗ ಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ. ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕಾರಂತರು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಕಾಲ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯ ಕಾಲಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಜೀವನದ ಅನಂತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ, ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಶೋಧನೆ ಹಾಗೂ ಮಂಡನೆಗೆ ಒಂದು ಮಿತಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡಂತೆ ಆಗುವುದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಿನ್ಯಾಸವೊಂದನ್ನು ಕಾರಂತರು ಆಗಾಗ ರೂಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಮೂಲಕ ವರ್ತಮಾನದ ವಿವರಗಳಿಂದ ವರ್ತಮಾನದ್ದಲ್ಲದ ಜೀವನದ ಸೆಳಕುಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ವರ್ತಮಾನದ್ದಲ್ಲದ ವಿವರಗಳಿಂದ ವರ್ತಮಾನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಶವಂತರಾಯ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಕಾಂತಗುಪ್ತರ ವರ್ತಮಾನದ ರೂಪಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು, ಪ್ರಚೋದನೆಗಳನ್ನು ಅವರ ಭೂತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವ ಯತ್ನ ಒತ್ತಟ್ಟಿಗೆ ನಡೆದಿದೆ. ಇದನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ಜೀವನ ಕ್ರಮದ ಆಶಯಗಳು ಭೂತಕಾಲದ ನಿರ್ದೇಶನಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾರಂತರು 'ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಕನಸುಗಳು' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಶತಮಾನಗಳ ಭೂತಕಾಲದೊಡನೆ ಕೊಂಡಿಹಾಕಿ ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ ಅಲ್ಲಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಿಸರ್ಗ, ಜೀವನದ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ರೂಪಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ಬರುತ್ತಿದ್ದುದು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಆ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ನಾಗವೇಣಿ, ರಾಮ (ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ) ಪದ್ಮಾವತಿ, ನಾಗಪ್ಪಯ್ಯ (ಧರ್ಮರಾಯನ ಸಂಸಾರ) ಸತ್ಯಭಾಮೆ, ಅವಳ ಮಗು (ನಂಬಿದವರ ನಾಕ ನರಕ)-ಇವರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ನಿಸರ್ಗವು ಈಗ ತಾನೇ ಮಹಾಮಾತೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರಳಾಗಿ ಬರುವವಳು ಕಾಣ್ಕೆಯುಳ್ಳ ಮೂಕಜ್ಜಿ. ಇಲ್ಲಿ ಭೂತ ಹಾಗೂ ವರ್ತಮಾನಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಕ್ರಮ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಶಿಲ್ಪ ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸದೇ ಸರಿ. ಆದರೂ ಅದು ಮೊದಲಿನ ಶಿಲ್ಪಗಳ ಒಂದು ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆ ಎಂದು ಬಗೆಯುವುದೇ ಉಚಿತವಾದುದು. ಭೂತವು ವರ್ತಮಾನದ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಈ ಮೊದಲು 'ಶನೀಶ್ವರನ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದರು. 'ಬೆಟ್ಟದ ಜೀವ' ಕಾದಂಬರಿಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಹೋಲುವ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಡೆದು ಹೋದ ಕುಟುಂಬವಿದೆ. ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ ಶಕ್ತಿಯಾದ ತಾಯಿ ಕೂಡ ಕೇವಲ ನಂಬಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಿಂತಿದ್ದಾಳೆ. ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಮೌಲ್ಯಗಳು (ಕಾನೂನಾಗಿ) ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾರದೆ ಹೋಗುವ ಈ ತಾಯಿಯ ಶ್ರದ್ಧೆಯ ಬಿಂದು ಶನೀಶ್ವರ. ಆದರೆ ಈ ಕೇಂದ್ರ ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿ ಒಡಕು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಕದನ ಕೋರ್ಟಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಳ್ಳಿ ತನ್ನ ಏಕಾಂತತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಸೀತಾನದಿ ಹಾಗೂ ಜಲಪಾತದ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ

ನೋಟಕರು, ಸೌಂದರ್ಯದ ಆರಾಧಕರು, ಅದೇ ಜಲಪಾತದ ಸನಿಹದಲ್ಲೇ ಕುಳಿತು ಸಂಚುಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪರಿಸರ, ವರ್ತಮಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಇದೇ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದ ಕೇಂದ್ರರಾಹಿತ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಗೂ ಅನುಸರಿಸಲು ಕಾರಂತರು 'ಅದೇ ಊರು, ಅದೇ ಮರ' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ತೀರಾ ಈಚಿನ 'ಕಣ್ಣಿದ್ದೂ ಕಾಣರು' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಚಿಂತನೆಯಾಗಿ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿ ನಿಂತಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗೆ ಬೇಕಾದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾಡಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯತ್ತ ತಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶಿಲ್ಪ, ಪ್ರಬಂಧದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಲಾದ ವಾಸ್ತು ಇಲ್ಲವೇ ಚಿತ್ರಗಳ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಹೋಲುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ಶಿಲ್ಪದ ರೂಪ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವಂಥದು. ಈ ಮಾತನ್ನು ವಿವರಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕಾರಂತರು ಒಂದು ಶಿಲ್ಪದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಒಂದಲ್ಲ ಹಲವು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ತನ್ನಲ್ಲೇ ಪೂರ್ಣವಾದ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಅವರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯ ಆಚೀಚೆ ಅದೇ ಶಿಲ್ಪದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಹೊತ್ತ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಆವರ್ತನಗೊಳ್ಳುವ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಮತ್ತು ಯುಕ್ತ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವು ಕಡೆ ಇನ್ನೂ ಬೆಳೆಯಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹಾಗೇ ಬಿಟ್ಟಂತೆ, ಬೇಡವೆನಿಸಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಹೊರಚಾಚುಗಳು ಅನ್ವೇಷಿತವಾಗದೆ, ತಕ್ಕ ಮಂಡನೆಯನ್ನು ಪಡೆಯದೇ ಹೋಗುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಿವೆ. ಅಂಥ ಕೃತಿಗಳು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಚಲಿತ ಚಿಂತನೆಗೆ ಶಿಲ್ಪವಿಲ್ಲದ ರಚನೆಗಳೆಂದು ತೋರುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಅವು ಇನ್ನಾವುದೋ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳೊಡನೆ ಹೊಂದಿರುವ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ಶಿಲ್ಪದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ನಮಗೆ ಸಂಗೀತದ ಹೋಲಿಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವುದು. ರಾಗವೊಂದರ ಮೂಲ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹಾಡುಗಾರರು, ವಾದನಕಾರರು, ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಆವಿಷ್ಕರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಒಂದೊಂದು ಯತ್ನವೂ, ಪ್ರಯೋಗವೂ ಆ ರಾಗದ ಒಂದೊಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ರಾಗದ ಮೂಲ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದಂತೆ ತೋರಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ರಾಗದ ರೂಪವನ್ನು ನಮಗೆ ತೋರಿಸಿ ಕೊಡಬಲ್ಲವು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಮೂಲಕ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ, ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೂ ಆ ಯತ್ನ ಕೂಡ

ಧ್ಯಾನಿತವಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಯಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸುವ ಈ ಲೇಖಕರು ಕೃತಿಯ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಜೀವನದಿಂದ ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶಿಲ್ಪದ ಆದರ್ಶ ರೂಪವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದಾಗ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಜೀವನದ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದು ಹಾಗೂ ಅದರ ಆಕಾರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿ ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತೆ ಆಯಿತು.

ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶಿಲ್ಪದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಇನ್ನೆರಡು ಸಂಗತಿಗಳತ್ತ ತಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನೀಗ ಸೆಳೆಯುತ್ತೇನೆ. ಶಿಲ್ಪದ ವಿವಿಧ ಮಾದರಿಗಳ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಶೋಧನೆ ಮೊದಲನೆಯದು. ಓದುಗ ವರ್ಗದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪರಿವರ್ತನೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಹುಡುಕಾಟ ಎರಡನೆಯದು. ಈ ಎರಡು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸ್ಥೂಲವಾದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವೆನು.

ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ನಡುಭಾಗದಿಂದ ಈವರೆಗೆ ನಡೆದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹಲವು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ವಿಭಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಭಜನೆಯ ತಿರುವುಗಳು ಮೊದಲ ಮಹಾಯುದ್ಧ, ಎರಡನೆ ಮಹಾಯುದ್ಧ, ನಡುವಣ ಗಾಂಧಿ ಪ್ರಭಾವ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಒಂದು ಹಂತ. ಈ ಒಂದೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲೂ ಜೀವನದ ಲಯಗಳು ಮುರಿದು ಬೇರೊಂದು ಆಕಾರ ಬಂದದ್ದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಮನುಷ್ಯನ 'ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು' ಈ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡವು ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾ: ಮಂಜುಳೆ (ಮೈಮನಗಳ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ) ಎದುರಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯು ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಸುನಾಲಿನಿ (ಸರಸಮ್ಮನ ಸಮಾಧಿ), ಗುಲಾಬಿ (ಜಾರುವ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ). ಕಾಂತಿ (ಒಂಟಿದನಿ) ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಬಲ್ಲರು. ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತರುತ್ತಿದ್ದ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಕಾರಂತರು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಲೇ ಹೊಸ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಜೀವನವು ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನೂ ಆ ಆಕಾರದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ, ಅದರ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾರಂತರು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ, ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದುವರಿದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರಕಾರರೂ ಆಗುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊರುವುದು ಬರೆಹಗಾರನಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ವಿವರಿಸುವುದು ಅನವಶ್ಯಕ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾರಂತರು ಈ ಎಲ್ಲ ಹೊಣೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಜೀವನದ ಶಿಲ್ಪದ ವಿವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳೇ ಅವರ

ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತಿವೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗ, ಇದು ಬರೆಹಗಾರರಾಗಿ ಕಾರಂತರಿಗೆ ನೀಡುವ ವಿನಾಯತಿಯಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಬರೆಹಗಾರನನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಇರುವ ಏಕೈಕ ಮಾರ್ಗ.

ಇನ್ನು ಕಾರಂತರು ಬರೆಯಲು ತೊಡಗಿದ ಸಂದರ್ಭದ ಓದುಗರು ಕಾದಂಬರಿ ಇಲ್ಲವೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅಧಿಕೃತ ಜೀವನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಲೇಬೇಕಾಗಿದ್ದವರು. ಎಂದರೆ ಅಕ್ಷರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಅವರು ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದುದು ತಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳ ವಿಸ್ತರಣೆಯನ್ನು; ಅರಿವಿನ ಹೆಚ್ಚಳವನ್ನು. ಈಗಲೂ ಈ ಸಂದರ್ಭ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬದಲಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇತರ ಮೂಲಗಳು ಅದರಲ್ಲೂ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬೆಳೆದಿರುವುದರಿಂದ ಓದುಗರಿಗೆ ಈಗ ಆಯ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದರ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಓದುಗರ ನಡುವೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ನಿಂತು ಓದುಗರಿಗೆ ಜೀವನದ ವಿವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು, ಅರ್ಥವನ್ನು, ಲಯಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಆಗ ಅಧಿಕೃತ ಜಗತ್ತನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಯಾವ ರಾಜಿಯನ್ನೂ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅಂಥವೇ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ತಕ್ಕ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿದರು.

'ಬೆಟ್ಟದಜೀವ' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕನೇ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಬಂದರೂ ಅದು ಕಾದಂಬರಿಯ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲೇ ಬದಲಾವಣೆ ತರುವಂತೆ ಬಂದದ್ದು ೧೯೬೦ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ. ಆ ವರ್ಷ ಬರೆದ ಮೂರು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ (ಅಳಿದ ಮೇಲೆ, ಶನೀಶ್ವರನ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ಜಗದೋದ್ಧಾರ-ನಾ) ನಿರೂಪಕನೇ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದು ಕೇವಲ ಕಾಕತಾಳೀಯವಾಗಿರಲಾರದು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ನಿರೂಪಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಎಂದರೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ಜಗತ್ತಿನ ಅಧಿಕೃತತೆಗಿಂತ ಅದರ ಮೂಲಕ ಹೊರಡಿಸುವ ಅರ್ಥದ ಅಧಿಕೃತತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಒತ್ತು ಹೆಚ್ಚಾದದ್ದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಓದುಗರ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಅವರ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ ಆದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಹಾಗೂ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ನಾನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ. ಅಧಿಕೃತ ಜೀವನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ, ಅದನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ, ಓದುಗರು ಇತರ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಹೊಣೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ.

ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ, ಹಾಗೂ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ

ಚಿಂತಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಕೆಲವು ನೆಲೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಈ ನೆಲೆಗಳು ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು. ಹಾಗೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ನನ್ನ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಬಂಧದ ಮೊದಲಲ್ಲೇ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದೇನಷ್ಟೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನೇರವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮಂಡಿತವಾಗಿವೆ. ಕೃತಿಯ ಭಾಷಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಮಾರ್ಗ, ರೀತಿ ಹಾಗೂ ಪಂಥ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯ ಅಂಗಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮಂಡಿತವಾಗಿರುವುದು ಆನಂದವರ್ಧನನಲ್ಲಿ. ಅವನು ತನ್ನ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ 'ಸಂಘಟನಾ' ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನೇ ಬಳಸಿದ 'ಬಂಧಛ್ಛಾಯಾ' ಎಂಬ ಮಾತು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂಥದು. ಕುಂತಕನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ 'ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಬಂಧ' ವು ಕಾವ್ಯದ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಂಧ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಹಾಗೂ ನಿರ್ಧಾರಕ ಅಂಶವೆಂದರೆ 'ಔಚಿತ್ಯ'. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾವಚೋದನೆಗಾಗಿ ಸ್ಥಾಯಿ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಂಗಾಂಗಿ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ, ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಸಂಯೋಜಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ವಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಹೇಳಿರುವುದುಂಟು.

   ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ನಾಟಕದ ರಚನೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗಲೂ ಕೂಡ ಅಂಗಾಂಗ ಸಮನ್ವಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಯು ಮಂಡಿತವಾಗಿತ್ತು. ಅಂಗಾಂಗಗಳು ಸಮವಾಯ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸಂಯೋಜಿತವಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ನಿಲುವು ಸಾಕಷ್ಟು ಗಹನವಾದ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಗಾನಮೇಳವೊಂದರಲ್ಲಿ ಗಾಯಕ ಇಲ್ಲವೇ ವಾದನದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರದಿರುವ ನಿದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತಕ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದ್ದೂ ಇದೇ ಆಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿ: ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ

ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶಕರುಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಿಲುವುಗಳ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರರ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳು ಸಂಕಲನಗೊಂಡು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿವೆ. ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ, ವಾಗ್ವಾದಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿ ತಲೆದೂಗುವ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೂ ಟಾಂಗು ಕೊಟ್ಟು ಮೋಜು ನೋಡುವ ಪುಣೇಕರ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಿಲುವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮಾಹೇಶ್ವರ ಸ್ಥಲದ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂಕಲನದ ಲೇಖನಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿಯ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಪುಣೇಕರರ ಈ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗುವ ವಿಮರ್ಶಾ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ, ಆ ಬಗೆಗೆ ವಿಚಾರ ನಡೆಸುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿನ ಗುರಿ ಸೀಮಿತ.

ಮೊಕಾಶಿಯವರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಾಗ ಕೃತಿಗೂ ಅದರ ಓದುಗರಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಯನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ಓದುಗ ಸಮುದಾಯದ ಸಂವೇದನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಲಿತ ಬರಹಗಾರರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜಗತ್ತು ತಾಳೆಯಾಗದೆ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿರುವುದು ಈ ಲೇಖಕರ ಗಮನವನ್ನು ಬಹಳವಾಗಿ ಸೆಳೆದಿದೆ. ಎಂದರೆ ಓದುಗರು ಸುಲಭಗಮ್ಯವಲ್ಲದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದು ಮೊಕಾಶಿಯವರಿಗೆ ಸಮ್ಮತವಲ್ಲದ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಇದನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನೀತಿನಿಷ್ಠ ಮಾದರಿಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದು ಹೇಳಿಬಿಡಬಹುದಾದರೂ, ಹಾಗೆ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಓದುಗರನ್ನು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ತರುವಾಗ ಮೊಕಾಶಿಯವರು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾದರಿಯ 'ಪರ್ಯಾಯರಹಿತತೆ'ಯನ್ನು ಮತ್ತು 'ಪರ್ಯಾಯವನ್ನು ಕೀಳುಗಳೆದು ನೋಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ'ಯನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಏಕೈಕ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಬಯಸುವ ಕ್ರಮದಿಂದಾಗಿ ಓದುಗರನ್ನು ಅಂದರೆ ಶಿಕ್ಷಣದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿರುವವರನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದಂತಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಅವರ ವಾದ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹುಳತೆಯನ್ನು ಕೈ ಬಿಡಲಾಗಿರುವ ಇಂದಿನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅವರು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೇಳಿ, ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಉತ್ತರವನ್ನೂ ಕೂಡ ಹೇಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಓದುಗ ಸಮುದಾಯದ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಕಾಳಜಿ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾದರೂ, ಆ ಸಮುದಾಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅದರ ಅಭಿರುಚಿಯ

ನಿಯಂತ್ರಣಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅವರು ಸರಳಗೊಳಿಸಿದಂತೆ ತೋರುವುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಓದುಗರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಡನೆ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಪರ್ಕವಿದ್ದಿತೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಈ ನಡುವಣ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರವಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದಾಗಿ ಓದುಗ ಸಮುದಾಯದ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳು ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಹೀಗಿರುವಲ್ಲಿ ಬರೆಹಗಾರರು ಎದುರಿಸುವ ಸವಾಲು ಈಗ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದ್ದು. ಅವರು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಸೆಳೆತಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕದೆ ಉಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಸೀಮಿತವಾದರೂ ಯುಕ್ತ ಓದುಗರನ್ನೇ ಗಮನಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಆದ್ದರಿಂದ ದ್ವಿತೀಯ ದರ್ಜೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳದೇ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಮೊಕಾಶಿಯುವರು ಹುಡುಕುವ ಕಾರಣಗಳಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಮುಖವಿರುವುದು ಮೇಲಿನ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದೆಂದು ನಾನು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಭಾವಿಸಿರುವುದರ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತುವುದನ್ನು, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಹುಳ ಮಾದರಿಗಳ ಕೊರತೆ ಬಿದ್ದಿರುವುದನ್ನು, ಮಾದರಿಗಳ ಬಾಹುಳ್ಯವಿದ್ದರೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸದೇ ಇರುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಲಾಗದು.

ಮೊಕಾಶಿಯುವರು ಈ ಶತಮಾನದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನವೋದಯ ಮತ್ತು ನವ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ದೋಷವೆಂದರೆ ಕೃತಿಯ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ 'ನಾನು' ಎಂಬುದು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು, ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹೀಗೆ 'ನಾನು'ವನ್ನು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿರುವ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದನ್ನು. ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಶಾಶ್ವತ ಮೌಲ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ದೃಢವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಈ ಲೇಖಕರು ಏಕೆ ಈ 'ನಾನು' ಕೃತಿಗಳ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಸಂಕಲನದ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೇ ಅವರು ಗುರಿಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೂ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುವಾಗಲೂ ಔಚಿತ್ಯ ಪರಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕರು ತೋರಿಸಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಕೂಡ ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ತಗಾದೆ. ಈ ನಿಲುವು ಸರಿ ಇದ್ದೀತು. ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ, ಅವರು ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಶತಮಾನದ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ 'ನಾನು' ಮತ್ತು ಈ ಹಿಂದಿನ ಭಕ್ತಕವಿಗಳು ಬಳಸಿದ 'ನಾನು' ಬೇರೆ ಬೇರೆ.

ಈ ವಿಂಗಡಣೆಯ ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತತೆಯು ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿವಿಶಿಷ್ಟ 'ನಾನು' ಎಂಬ ಈ ಶತಮಾನದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ನಾವು ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಎಂಬುದು ಲೇಖಕರ ನಿಲುವು. ಆದರೆ 'ನಾನು' ಎಂಬುದು ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರ್ವಚನಗೊಳ್ಳುವುದೂ ಕೂಡ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತವೆನಿಸಿದರೂ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಭಾವ್ಯವೇನಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ವಚನ ಚಳುವಳಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾದ 'ನಾನು' ಎಂಬುದು ಕೂಡ ಶರಣರ ಇಷ್ಟಲಿಂಗದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿವಿಶಿಷ್ಟ ನೆಲೆಯನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿದೆ

ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಶಕ್ಯವಿದೆ. ಅದು ಹಾಗಿರಲಿ. 'ಆತ್ಮಾವಹೇಳನ' ದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮೈ ತಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಲಜ್ಜೆ, ಸಂಕೋಚ, ಭಯ, ತಲ್ಲಣ, ಆತಂಕ, ಮೋಹ, ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಭಾವಗಳು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿಯ 'ನಾನು' ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿನಿರಪೇಕ್ಷ 'ನಾನು' ವಿಗಿಂತ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಕೀಳು. ಹೀಗಾಗಿ ಆತ್ಮಾವಹೇಳನ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಈ ಬಗೆಯ ಪರಿಸರವೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ ಕೇವಲ ಉತ್ಸುಕತೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇರುವುದೆಂದು ಭಾವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೃತಿಗಳ ಬಹುಳ ಮಾದರಿಗಳ ಕಡೆ ತೋರುತ್ತಿರುವ ಅಲಕ್ಷ್ಯ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಗುಣದ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆ, ಇವೆರಡೂ ನೆಲೆಗಳ ಸುತ್ತಲೂ ಇಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳೂ ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ಮೊಕಾಶಿಯವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ಇವು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾಗಿ ರೂಪ ತಳೆಯಬಹುದಾದರೂ ಈ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸದ್ಯದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬಗೆಗೆ, ಅದರ ಓರೆಕೋರೆಗಳ ಬಗೆಗೆ, ಆತಂಕದಿಂದ ಅವರು ಮಂಡಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಎಂದಷ್ಟೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣ

1

1. ಇವೆರಡೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ಲೋಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಲೆ ತೂರಿಸಲು, ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ಆಶಯ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ವಿಧಾನ ತೋರಿಕೆಗೆ ಭಿನ್ನ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಲೋಕದ ನಿನ್ನೆ, ಇಂದು ಮತ್ತು ನಾಳೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತೃತಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದ್ದರೆ ರಾಜಕಾರಣವು ನಾಳೆಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸುತ್ತ ಈ ಹೊತ್ತನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟ ವಿವರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಆ ವಿವರಗಳ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟುವ ಜಗತ್ತು ಮಾತ್ರ ಯಾವ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಬದ್ಧವಾಗಿರುವಂಥದಲ್ಲ, ಕಾಲ ದೇಶ ವಿಶೇಷಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುವ ತವಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ 'ಉತ್ತಮ ನಾಳೆ'ಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ. ಆ ಉತ್ತಮ ನಾಳೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ತಕ್ಕಂತೆ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ರಾಜಕಾರಣ ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಭೂತಕಾಲದೊಡನೆ ರಾಜಕಾರಣದ ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಗಿತ ಸ್ಥಿತಿಯದ್ದು, ಭೂತ ಕಾಲವನ್ನು ಚಲನಶೀಲತೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಮ್ಯೂಸಿಯಂಗಳಲ್ಲಿ ಗತ ಕಾಲದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟಿರುವ ಮಾದರಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

2. ಇವೆರಡೂ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಹಲವು ಸಾಮ್ಯಗಳು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವೈಸಾದೃಶ್ಯಗಳಿವೆ. ಏನೇ ಇರಲಿ, ಲೋಕ ಒಂದೆಡೆ ಇವೆರಡರ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಭಾಷೆ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಸಮಾನ ಅಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧವಂತೂ ಬಹು ಚರ್ಚಿತ. ರಾಜಕಾರಣವೂ ಹಲವಾರು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾಮ ನಿರ್ದೇಶನ(ಹೆಸರಿಸುವುದು) ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ(ವಿವರಿಸುವುದು)ಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಲೋಕವನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಈ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ನಮ್ಮೆದುರು ಮಂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇವೆರಡೂ ಭಾಷಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಅನುಭವವನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ಅದನ್ನು ನಿಜಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನ ಒಂದು. ಸ್ವರೂಪ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆ (ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ). ಸಾಹಿತ್ಯ

ತನ್ನ ಲೋಕವನ್ನು ತಾನು ಮೊದಲು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಅದನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಮನಿರ್ದೇಶನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಲ್ಲ, ಅನುಭವ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ನೆಮ್ಮದಿ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಾಜಕಾರಣ ಮೊದಲು ನಾಮ ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೊದಲು ಹೆಸರಿಸುವುದು ರಾಜಕಾರಣದ ಹಾದಿ. ಅಭಿವೃದ್ಧಿ, ಪ್ರಗತಿ, ಅಧಿಕಾರ, ನ್ಯಾಯ, ಸಮಾನತೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಹೆಸರಿಸಿ ರಾಜಕಾರಣ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಾಗಾಗಿ ಎರಡೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೀಮಾಂಸಾ ಪರಂಪರೆಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ರಾಜಕಾರಣ ಕಾರ್ಯಾಂಗ, ನ್ಯಾಯಾಂಗ, ಶಾಸಕಾಂಗಗಳ ಮೂಲಕ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ವಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ.

3. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣಗಳೆರಡೂ ಭಾಷೆಯಂತೆ ಸಂಕೇತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹೇಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದೆಂಬುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತು. ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲೂ, ಭಾಷಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೂ ಲೋಕ ಸಂವಾದಿ ಘಟನೆಗೂ ನಡುವೆ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಸಂಬಂಧವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಸಂಕೇತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಡೆಯುವಂತೆ ಇವೆರಡೂ ಸ್ತರಗಳು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತಗಳು ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುವ ವಿಧಾನದ ಬಗೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತಗಳೆಂದು ಅವುಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು, ಕಾರ್ಯವಿಧಾನವನ್ನು, ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಜಾರಿಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥವೆಂದು ತಿಳಿಯೋಣ. ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತಗಳು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂದರೇನು? ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯೇ ರಾಜಕಾರಣದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾದಾಗ ಅರ್ಥವಿರಹಿತವಾದ ಸಂಕೇತಗಳೇ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತವೆ. 'ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯ'ವನ್ನು ನಿದರ್ಶನವನ್ನಾಗಿ ನೋಡೋಣ. ಇದು ರಾಜಕಾರಣದ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ಒಂದು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ. ಆದರೆ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯ'ವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಅದರ ಸ್ವರೂಪ, ಜಾರಿಗೊಳಿಸುವಾಗಿನ ಇತಿಮಿತಿಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಬಿಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಅಥವಾ ನಿಜ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಡಿದು ಹೋದಾಗಲೂ ಹೀಗೆ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಿತ ಸಂಗತಿಳು ವಿಘಟಿತವಾಗುತ್ತವೆ.

2

1. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣಗಳು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ತಮ್ಮ ಆವರಣದ ಹೊರಗೆ ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು 'ಗುರಿ'ಯೆಂದು, ಸದ್ಯವನ್ನು 'ವಿಕಲ್ಪ'ವೆಂದು ವಿಭಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಗುರಿ ಮತ್ತು ವಿಕಲ್ಪಗಳನ್ನು ನೋಡುವಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ವಿಕಲ್ಪಗಳ ನಿರಾಕರಣೆ ಗುರಿಸಾಧನೆಗೆ ಅವಶ್ಯವೆಂದು ರಾಜಕಾರಣ ನಂಬುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ರಾಜಕಾರಣದ ವಿಧಾನ ಶುದ್ಧೀಕರಣದ ಮಾದರಿಯದ್ದು.

ಸಂಗೋಪನೆಗಿಂತ ನಿವಾರಣೋಪಾಯಗಳ ಕಡೆಗೆ ರಾಜಕಾರಣದ ಒಲುಮೆ ಹೆಚ್ಚು. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಕಲ್ಪಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ಅದು ಸದಾ ಯೋಜಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ, ವಿಕಲ್ಪಗಳನ್ನು ಗುರಿಯ ವಿವಿಧ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೆಂದು, ಗುರಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳೆಂದು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ತನ್ನ ಲೋಕವನ್ನು ಅಧಿಕೃತವೆಂಬಂತೆ ಹಾಗೂ ತನ್ನಲ್ಲೇ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಕಲ್ಪಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತ್ಯಾಜ್ಯವಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ತನ್ನ ಗುರಿಯನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ನಂಬುತ್ತದೆ.

2. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರತಿವಾದವನ್ನು(ಕೌಂಟರ್ ಪಾಯಿಂಟ್) ಮಂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಯಾವುದು ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅತಿ ಗಹನವೋ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ನಗಣ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಕ್ಷುಲ್ಲಕವಾದದ್ದು, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅನುಸರಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳು ಅನೇಕ. ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳೆರಡೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸುವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅದನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಣೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ವಿರುದ್ಧವಾದುದೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನೇ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಲು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಸಿದ್ಧವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ 'ನಿಜ' ಮತ್ತು 'ನಿಜದ ತೋರಿಕೆ'ಗಳು ಯಾವಾಗ ಅದಲು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವೆರಡೂ ಕೇವಲ ವಿಕಲ್ಪಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ತಾನು ಮಂಡಿಸುವ ಲೋಕವನ್ನು ಒಂದು ವಿಕಲ್ಪವೆಂದು ತಿಳಿದರೂ ಆ ವಿಕಲ್ಪವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರೊಳಗಿಂದಲೇ ವಿವಿಧ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ರಾಜಕಾರಣದ ವಿಧಾನ ಬೇರೆ. ಅದು ತನಗೆ ದತ್ತವಾಗಿರುವ ಲೋಕವನ್ನು ಬದಲಿಸುವುದೇ ಪರಮ ಧ್ಯೇಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಪಕ್ಕಾಗುವುದು ದತ್ತವಾಗಿರುವ ಲೋಕವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ರಾಜಕಾರಣದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಲೋಕವಿರಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಲೋಕದ ಬಡತನ, ನಿರಕ್ಷರತೆ ಮುಂತಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ರಾಜಕಾರಣ ತಾನೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ಅನಂತರ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಇರುವ ಲೋಕವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಹಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

3. ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಅದು 'ರಂಗವಾಚಿಕೆ'ಯಿಲ್ಲದ ನಾಟಕದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಹಲವು ಸಾಹಿತ್ಯಕಾರರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡಿರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆ ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ 'ಆಟ'. ರಾಜಕಾರಣದ ಮಹಾನಾಟಕವನ್ನು ಹೀಗೆ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿರುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವು ವಿವರಣೆಗಳು

ಈಚೆಗೆ ನವೆಂಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅಮೆರಿಕಾದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಚುನಾವಣೆಯ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಲೇಖನಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಲೇಖನದ ಕಡೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಚುನಾವಣೆಯ ಫಲಿತಾಂಶವನ್ನು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಕಣಿ ಹೇಳುವ ಆ ದೇಶದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಂತಿಮ ಫಲಿತಾಂಶವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತೆಂದರೆ ಚುನಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಬಿದ್ದ ಮತಗಳ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಕೂಡ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದರು. ಅಂದರೆ ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಮುಂದಿನ ಚುನಾವಣೆಯ ವೇಳೆಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ಜನರು ಮತಗಟ್ಟೆಗಳಿಗೆ ಹೋಗುವುದು ಕೂಡ ಅವಶ್ಯ ಬೀಳದಿರಬಹುದೆಂದು ಆ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿತ್ತು. ಇದೊಂದು ಸೋಜಿಗದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಕೆಲವರಿಗೆ, ಆಭಾಸದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ರಾಜಕಾರಣ ಘಟನೆಗೆ ಮೊದಲೇ ಅದರ ಭಾಷಿಕ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಹೆಸರಿಡುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಆ ಹೆಸರನ್ನು, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಭಾಷಿಕ ಪರಂಪರೆಯೊಂದನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಲೇ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಆಕಾರವನ್ನು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಅವುಗಳದ್ದೇ ಆದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಪರಂಪರೆಗಳಿವೆ. ರಾಜಕಾರಣದ ಭಾಷಿಕ ರೂಪಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ನ್ಯಾಯಾಂಗ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಾಂಗಗಳು ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಂತೂ ಬಲವಾದ ಮೀಮಾಂಸಾ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸುವ ನೆಲೆ ಅನುಭವದ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣಗಳೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿದರೂ ಕೃತಿಯೊಂದು ತನ್ನ ಒಡಲಿನಲ್ಲೇ ಅದರ ಆಕಾರವನ್ನು ಕಾಣಿಸಲು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ ಹೋದರೆ ಅದೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನೈತಿಕ ಹೊಣೆಯಿಂದ ವಿಮುಖವಾದಂತೆ ಎಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನ್ಯಾಯವೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ತಾನು ನಂಬುವ, ಒಪ್ಪುವ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಕೃತಿ ಲೋಕದಲ್ಲೇ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬಹು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಅನುಭವಲೋಕದಿಂದ ನಾವು ಅದರ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ ರಾಜಕಾರಣವೂ ಸಾಂಕೇತಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಜಕಾರಣದ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಭಾಷಿಕ ಆಕಾರಗಳ ನಡುವೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ಘಟನೆಯ ಭಾಷಿಕ ನೆಲೆಗಳಿಗೂ ಆ ಘಟನೆಯ ಲೋಕಸಂಭವಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಸಂಕೇತ ಹಾಗೆ. ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ರಂಜಾನ್ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಇಫ್ತಾರ್ ಕೂಟಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಸಂಗತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕೂಟಗಳ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು

ಕುರಿತು ನಮಗಿರುವ ಭಾಷಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳಿಗೂ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೂ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಿತ ಅರ್ಥಗಳ ನೆಲೆಯ ಸಂಬಂಧವೇ ಇರುವುದಷ್ಟೆ

ಈ ಮೇಲಿನ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರತಿಗ್ರಹಿಕೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಶಾಂತಿಗಳನ್ನು ರಾಜಕಾರಣ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಸ್ಥಿತಿಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಒಂದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಆಧಾರ. ಒಂದನ್ನು ಉಳಿದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇವೆರಡನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಸಹ ಅಸ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ.

ಪಂಪನ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಅಗ್ನಿಯು ಮಾರುವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಂದು ದಾನವನ್ನು ಕೋರುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಜುನನಿಂದ ವಚನವನ್ನು ಪಡೆದ ಮೇಲೆ ಖಾಂಡವವನವನ್ನು ಸುಟ್ಟು ತಿನ್ನಲು ಅನುಮತಿ ಕೋರುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಅರ್ಜುನ ಅನುಮತಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಹಲವಾರು ಅನಾಹುತಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಸಸ್ಯ, ಪ್ರಾಣಿ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಏರುಪೇರುಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇಂದ್ರನೊಡನೆ ಕಾದುವ ಪ್ರಸಂಗ ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶಗಳಿಲ್ಲ. ಅರ್ಜುನ ತನ್ನ ಮೈಮೇಲೆ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲೆ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ದೈವಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅವನಿಲ್ಲಿ ಧಿಕ್ಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನದಲ್ಲದ ಖಾಂಡವವನವನ್ನು ಅವನು ದಾನ ಮಾಡಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದೇ ವಿಚಿತ್ರ. ಪ್ರತಿನಾಯಕನಾದ ಕರ್ಣನಲ್ಲೂ ದಾನಗುಣವಿದೆ. ಆತ ದಾನ ಮಾಡುವುದು ಅವನಿಗೆ ಆಪ್ತವಾದ ಅವನ ದೇಹದ ಭಾಗಗಳೇ ಆಗಿರುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಬರುವ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು. ಆದರೆ ಅರ್ಜುನ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲಂಘನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಸಾಬೀತು ಮಾಡಲು ಹೊರಟಿದ್ದಾನೆ.

ಇಂಥದೇ ಉಲ್ಲಂಘನೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ನಿದರ್ಶನ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಉದ್ಯೋಗಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಸಂಧಾನ ನಡೆಸಲೆಂದು (ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಸಂಧಾನ ಕೃಷ್ಣನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. 'ಕಾಳಗವನೇ ಬಲಿದು ಬಹೆ'ನೆಂದು ದ್ರೌಪದಿಗೆ ವಚನವಿತ್ತು ಬಂದಿದ್ದವನು) ಬಂದ ಕೃಷ್ಣ ರಾಜಸಭೆಯ ಅನಂತರ ಕರ್ಣನನ್ನು ಎಕ್ಕಟಿ ಕರೆದು ತನ್ನ ರಥದಲ್ಲಿ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಸಮಯಾಚಾರಗಳ ಉಲ್ಲಂಘನೆಯಿದೆ. ಕವಿ ಅದನ್ನು ಹಲವಾರು ದೈಹಿಕ ಚರ್ಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಕರ್ಣನನ್ನು ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಕರೆದು 'ತೊಡೆ ಸೋಂಕಿನಲ್ಲಿ' ಕೂರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. 'ಬಾಯ್ದಂಬುಲವನ್ನು ತೆಗೆದು ಅಂಜಲಿಯೊಳ'ಗಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಆವರೆಗಿನ ಕರ್ಣ ಕೃಷ್ಣರ ಸಂಬಂಧದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಯಾಚಾರಗಳ ಉಲ್ಲಂಘನೆಗಳು. ಆದರೆ ಈ ಭಾಷೇತರ ನೆಲೆಗಳಿಗೂ ಕೃಷ್ಣನ ಭಾಷಿಕ ನೆಲೆಯ 'ಒಲಿದವನರನುಜ್ಜೀವಿಸುವ ಬಗೆಯ' ಮಾತುಗಳಿಗೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಆದರೆ ಇವೆರಡೂ ಇಡೀ ಘಟನೆಯ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಡುತ್ತವೆ. ಯಾವುದು ಬೆಸೆಯುವ ನೆಲೆಯೋ ಅದೇ ಇಲ್ಲಿ ಒಡೆಯುವ ನೆಲೆಯೂ ಆಗಿ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಎರಡೂ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲೂ ನಡೆಯುವಂಥವೇ. ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯ ಹಲವು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವನ್ನು ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯೆಂದರೆ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಈ ಘಟನೆಗಳು ಗುರಿ ಸಾಧನೆಗೆ ಉಪಕರಣಗಳು ಮಾತ್ರ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಏನು ಸಂಭವಿಸಿತೆಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಈ ಘಟನೆಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನ 'ದಿ ಗ್ರೇಟ್ ಡಿಕ್ಟೇಟರ್' ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನ ಗುರಿ ಹಿಟ್ಲರ್ ಎಂಬ ಬಗೆಗೆ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ 'ಧೀರ'ನನ್ನು 'ವಿದೂಷಕ'ನನ್ನಾಗಿ ನೋಡುವ ಪರಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ರಾಜಕಾರಣ ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಮಹತ್ತರವಾದದ್ದು ಎಂದು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೋ ಅದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷುಲ್ಲಕವನ್ನಾಗಿಸಬಲ್ಲುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಮಾದರಿಗಳು ನಮಗೆ ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ದಿ ರಸಿಸ್ಟಬಲ್ ರೈಸ್ ಆಫ್ ಅರ್ಥುರೋ ಊಯಿ' ನಾಟಕವನ್ನು ನಿದರ್ಶನವನ್ನಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ರಾಜಕಾರಣದ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ, ನಿಯಮಪಾಲಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗೆ ಒಬ್ಬ ಗೂಂಡಾ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕವಿದು. ಕ್ರೌರ್ಯ ಮತ್ತು ವಿದೂಷಕತನಗಳೆರಡನ್ನು ಒಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ತರುವ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ನಮಗೆ ಬೇರೇನನ್ನೋ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಂಗಾಣ್ಕೆಯ ನೆಲೆಯೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೂ ಮುಂಗಾಣ್ಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅವಶ್ಯಕ. ಆದರೆ ಈ ಮುಂಗಾಣ್ಕೆಯ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯಾವರ್ತಗಳನ್ನು ರಾಜಕಾರಣ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಜೀವನದ ಗತಿ ಶೀಲತೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವಾಗಲೇ ನಾಳಿನ ಲಯಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲದು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ಅದರಲ್ಲೂ ಅವನ ದಿ ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್ ನಾಟಕವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಪುರಾವೆಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ.

ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ

ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ಹಾಗೂ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. 1. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕರಗಳ ಬಳಕೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆ. 2. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ.

1. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಶಾಬ್ದಿಕ ಜನಪದವನ್ನೆಲ್ಲ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. 'ಸಾಹಿತ್ಯ' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆಯ ನಂಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸಿ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕತೆ, ಗೀತೆ, ಗಾದೆ, ಒಗಟು, ಹೇಳಿಕೆ, ಬೈಗುಳ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಭಾಷಿಕ ರೂಪದ, ಭಾಷಿಕ ಅಂಶವನ್ನು ಬಳಸಿದ ಜನಪದ ಅವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತರಬೇಕು.

ಯಾವುದೇ ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಮೂರು ಅಂಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅ) ಪಠ್ಯ ಆ)ಸಹಪಠ್ಯ ಇ) ಸಂದರ್ಭ/ಸಾನ್ನಿಧ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಮೂರು ಅಂಗಗಳು ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದದ ಮೌಖಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಲಭಿಸುತ್ತವೆ. ಮೌಖಿಕ ಜಾನಪದವು ಸಂಗ್ರಹಿತವಾಗಿ ಮುದ್ರಿತ ರೂಪಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಪಠ್ಯ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಸಹಪಠ್ಯ, ಸಂದರ್ಭಗಳು ಕಳೆದುಹೋಗುತ್ತವೆ. ಮುದ್ರಿತ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪಠ್ಯ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಭಾಷಿಕಪಠ್ಯದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದಷ್ಟೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಮೌಖಿಕಪಠ್ಯದ ಎಷ್ಟೋ ಭಾಷಿಕ ವಿಶಿಷ್ಟಗಳು ಕಳೆದುಹೋಗಿ ಒಂದು ಸರಳ ರೂಪ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ನಮಗೀಗ ಗ್ರಂಥಾಲಯದ ಕಪಾಟುಗಳಲ್ಲಿ ಲಭಿಸುವ ಸಾವಿರಾರು ಪುಟಗಳ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಈ ಮಾದರಿಯದು.

ಕೇವಲ ಪಠ್ಯದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಭಾಷಿಕಪಠ್ಯದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಸಲಕರಣೆಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಪಠ್ಯಗಳು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲವು. ಭಾಷೆಯ ವಿವಿಧ ಉಪಭಾಷೆಗಳು – ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಭೌಗೋಳಿಕ–ಈ ಪಠ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ಆಗುತ್ತವೆ. ಈ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

ಪಠ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರವು ರಾಚನಿಕ ನೆಲೆಯ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಕತೆಯು ಕಥನವಾಗುವಾಗ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಈ ಮಾದರಿಗಳು ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ನೆಲೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇಂಥ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿದಂತಿಲ್ಲ. ಈಚೆಗೆ ಕಥನಗಳ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಯುಕ್ತ ಮತ್ತು ಅಧಿಕ ಆಶಯಗಳು ಯಾವುವು ಎಂಬ ಕಡೆಗೆ ಕೆಲವು ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಗಮನ ಹರಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ.

ಮೌಖಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗುತ್ತದೆಯಷ್ಟೆ. ಭಾಷೆಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಗ. ಅದರೊಡನೆ ಸೇರುವ ಸಹಪಠ್ಯ, ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ ಒಂದು ಅವಿಷ್ಕಾರ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಂಕಥನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಎಂಬ ನೆಲೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮೌಖಿಕ ಜಾನಪದಕ್ಕೂ ಇದು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ.

1. **ಕೋಲಾಟದ ಹಾಡು:** ಅದರ ಭಾಷಿಕ ರೂಪ ಪಠ್ಯ. ಕೋಲು ಹುಯ್ದುಕೊಂಡು ಕುಣಿಯುವುದು ಅದರ ಸಹಪಠ್ಯ. ಯಾರು, ಯಾವಾಗ, ಎಲ್ಲಿ ಕೋಲಾಟದ ಹಾಡು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ಸಾನ್ನಿಧ್ಯ.

2. **ಬೈಗುಳಗಳು:** ಭಾಷಿಕರೂಪ ಪಠ್ಯ. ಬಳಸುವಾಗಿನ ಆಂಗಿಕ ಚಲನ–ವಲನಗಳು ಸಹಪಠ್ಯ. ಎಂದರೆ ಬೈಯ್ಯುವವರ ಎಲ್ಲ ಚಲನೆಗಳೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಬೈಗುಳವನ್ನು ಬಳಸುವಾಗಿನ ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಗಳೂ ಅದರ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ.

ಕೇವಲ ಪಠ್ಯದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ಒದಗದ ಹಲವಾರು ಒಳನೋಟಗಳು, ಸಹಪಠ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯಗಳೊಡನೆ ಅದನ್ನು ಇರಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಈ ಮೂರೂ ಸೇರಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು 'ಭಾಷಿಕಕ್ರಿಯೆ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಷಿಕಅಂಶಗಳೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಇರುವ ಇಡಿಯಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಭಾಷಿಕಕ್ರಿಯೆ. ಇದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ, ಭಾಗಿಯಾಗುವ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ನಡುವಣ ಅಂತರ್ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಒಂದು ಬೈಗುಳನ್ನು ನೋಡೋಣ. 'ನಿನ್ ಕಣ್ಣಿಂಗಿ ಹೋಗ'. ಕೇವಲ ಪಠ್ಯವನ್ನಷ್ಟೇ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಭಾಷಿಕವಾದ ಕೆಲವು ಸ್ವಾರಸ್ಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಿಗುವುದು ಸರಿಯೇ. 'ಹೋಗ' ಕ್ರಿಯಾಪದದ ಆಶಯಸೂಚಿ ಭವಿಷ್ಯದ್ ವಾಚಿ (ಎಂದರೆ 'ಹೋಗಲಿ')ಯ 'ಅಲಿ' ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಯಾವ ಬೈಗುಳದಲ್ಲೂ ಇದು ಸಿಗದು. ಅಂದರೆ '–ಅಲಿ' ರಹಿತ ರೂಪಗಳು ಕೇವಲ ಬೈಗುಳಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲ ಬೈಗುಳಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ರಾಚನಿಕ ರೂಪ ಕೂಡ ಅಭ್ಯಸನೀಯ.



ಇದು ಬೈಗುಳದ ಒಂದು ರಾಚನಿಕ ಮಾದರಿ. ಎರಡು ಭಾಗಗಳಿದ್ದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ವಿಷಯವನ್ನೂ, ಎರಡನೆಯದು ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಒದಗಬೇಕಾದ ಅವಸ್ಥೆ (ಕ್ರಿಯೆ)ಯನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಎರಡು ಅಂಗಗಳು ಸಾಧ್ಯ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿರುವಂತೆ A ವಿಷಯದ ಆಕರ (ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ)ವನ್ನು Y ವಿಷಯದ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. Y ಅಥವಾ A ಗೆ ಇತರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೆಂದರೆ ನಿನ್ನ ತಲೆ, ಅವನ ಮನೆ, ಅವಳ ನಾಲ್ಗೆ, ಅವನ ಬಾಯಿ, ನಿನ್ನ ವಂಶ ಇತ್ಯಾದಿ. ಹೀಗೆಯೇ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲೂ ಎರಡು ಅಂಗಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ವಿಷಯದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕಾದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವನ್ನು, ಎರಡನೆಯದು ಕ್ರಿಯಾರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. P Q ಅಥವಾ B ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೆಂದರೆ ನೆಗೆದುಬೀಳ, ಸಿಡಿದುಹೋಗ, ಸೇದುಹೋಗ, ಗರಬಡಿಯ, ಚಪ್ಪಡಿ ಎಳೆಯ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಈ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನಷ್ಟೇ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ ಈ ಪಠ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸಹಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾನ್ನಿಧ್ಯಗಳನ್ನೂ ಜತೆಗಿರಿಸಿದಾಗ ತಿಳಿಯುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮೇಲಿನ ಬೈಗುಳದಲ್ಲಿ 'X' ನ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬರಬಹುದಾದ ಪದಗಳು ಮಧ್ಯಮ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷ ಸರ್ವನಾಮಗಳು ಮಾತ್ರ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷ ಸರ್ವನಾಮ ರೂಪ 'ನನ್' ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳೋಣ. 'ನನ್ ಕಣ್ಣಿಂಗಿ ಹೋಗ' ಎಂಬ ರೂಪದ ಬಳಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಹಪಠ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಮರೆವನ್ನೋ, ಅನವಧಾನವನ್ನೋ ಗಮನಿಸುವಾಗ ಈ 'ಬೈಗುಳ' ರೂಪವನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಷ್ಟೇ. ಎಂದರೆ ಬೈಗುಳದ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೂಪವನ್ನಷ್ಟೇ ಗಮನಿಸಿ ಇಡಿಯಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಅಸಾಧ್ಯ.

ಇದೇ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಕತೆಗಳಿಗೆ, ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಬಹುದು. ಈ ಬಗೆಯ ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದ ಕೂಡ ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಪಡೆಯುವ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಿಂತ 'ಇಡಿ'ಯಾಗಿ ಪಡೆಯುವ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಹೆಚ್ಚು ಅಧಿಕೃತ ಆಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಕೋಲಾಟದ ಹಾಡನ್ನು ಸಾನ್ನಿಧ್ಯವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಕೇವಲ ಮನರಂಜನೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ಯುವಜನ ತರಬೇತಿ ಶಿಬಿರಗಳಲ್ಲಿ ಕೋಲಾಟದ ಹಾಡನ್ನು ಬಳಸುವ ಬಗೆ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಇದು ಎಲ್ಲ ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತು. ಚೌಡಿಕೆಯವರು ಹಾಡು ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತದೊಂದಿಗೆ ನಗರದ ಶ್ರೋತೃಗಳೆದುರು ಹಾಡಿದರೆ ಆಗ ಇಡೀ ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದವೇ ಮೂಲನೆಲೆಯಿಂದ ಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಇದೆಲ್ಲವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಪಠ್ಯವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳ್ಳುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಂಕಥನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಗುರಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶಕ್ತವಾಗಬಲ್ಲುವೆಂಬುದು ಖಚಿತ. ಹೀಗಾದಾಗ ಪಠ್ಯವು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಗುರಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಸಾಧನ: ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೂಲಕ ಇಡಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷಿಕಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಯುಕ್ತವಾದುದನ್ನು ಆಯ್ದು, ಪುನಾರೂಪಿಸಿ ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಬಳಸಬಹುದು.

ಹೀಗಾದಾಗ ಕತೆಗಾರರೊಬ್ಬರ ಕತೆಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಾಹಕ/ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ತಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿ ಪಡೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕತೆ ಸಾಮುದಾಯಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಾವೂ ಭಾಗಿಯಾಗಿ ಸಹಪಠ್ಯ, ಸಾನ್ನಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಾಹಕರು ಗಮನಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು. ಅನಂತರ ಈ ಮೂರರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಒಳಸಂಬಂಧಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಭಾಷಿಕ ಜಾನಪದವನ್ನು ಪ್ರಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಎಂದು ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟರೆ ಸಾಲದು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಷ್ಟೆ. ಅಂದರೆ ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದದ ನಿರೂಪಣಾಪ್ರಧಾನ ಭಾಗವೀಗ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿವರ್ತಿತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂಥಲ್ಲಿ ಆ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದು ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕರಗಳು ನೆರವಾಗುವ ವಿಧಾನದ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲ ರೂಪ. ಇದರಿಂದ ಖಚಿತ ಮಾದರಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಈ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲ. ಅಧ್ಯಯನದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ನೋಡುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ.

2. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲಕ ಒದಗುವ ನೆರವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮುಂದೆ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತಷ್ಟೇ ನಾವು ಈವರೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಜಾನಪದರು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ? ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಎಂಥದು? ಇದನ್ನು ನಾವಿನ್ನೂ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳು ನೆರವಿಗೆ ಬರಬಲ್ಲವು. ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೂ ಈ ಎರಡು ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಚಿಂತನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ನಾವು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ ನಾವು 'ಬಲ್ಲ' ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಆವಿಷ್ಕಾರ ಮಾತ್ರ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಮೂಲಭೂತ ಅಂತಸ್ಥ ಸ್ತರವಾದ ಭಾಷಿಕಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಹೇಗೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ? (ಪಡೆಯುತ್ತಾರೋ, ಕಲಿಯುತ್ತಾರೋ ಎಂಬ ಸಮಸ್ಯೆ ಕೂಡ ಇದೆ) ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿರುತ್ತದೆ? ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿರುವ ಇತರ ಅಂತಸ್ಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳೊಡನೆ ಭಾಷಿಕ ಅಂತಸ್ಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಯಾವ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗಳು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ.

ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕೂಡ ಇಂಥವೇ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಾವೀಗ ಎತ್ತಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜನಪದರು ಬಹು ದೀರ್ಘವಾದ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಅಂತಸ್ಥಗೊಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಮಲೆಯ ಮಾದೇಶ್ವರನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಹೇಳುವ ಗಾಯಕ (ಗಾಯಕ ಸಮುದಾಯ)ರನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ಇವರಿಗೆ ಈ ದೀರ್ಘ ಕಥಾನಕ ಲಭಿಸಿದ್ದು ಹೇಗೆ? ಅದನ್ನು ಅವಿಷ್ಕರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು? ಸಾಲು ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡಿ ಕಲಿತಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಂತೂ ಖಂಡಿತ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕತೆಗಾರರು ಕತೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಜಾನಪದದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಚಿರಪರಿಚಿತ.

ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಗಾದೆ, ಒಗಟು, ಬೈಗುಳಗಳಂಥ ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ವಿಸ್ತರಿಸೋಣ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಇಡೀ ಘಟಕಗಳಾಗಿ ಬಳಸುವವರಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ನಿಂತಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಅತ್ತೆಗೊಂದು ಕಾಲ, ಕೊತ್ತಿಗೊಂದು ಕಾಲ' ಎಂಬ ಗಾದೆಯನ್ನೇ ನೋಡೋಣ. ಈ ಗಾದೆಯ ರಾಚನಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಹೇಗೇ ಇರಲಿ, ಇಡಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಘಟಕ, ಎಂದರೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ಪದಕೋಶದಲ್ಲಿನ ಒಂದೊಂದು ಪದವನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಈ ಘಟಕವನ್ನು ಬಳಸುವವರು ನೆನಪಿಟ್ಟರಬೇಕು. ಒಂದು, ಕಾಲ, ಕೊತ್ತಿ ಎಂಬ ಪದಗಳನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಬಹುದಾದರೂ ಗಾದೆಯಾಗಿ ಬಳಸುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಈ ನಿರ್ಧಾರಿತ ಚೌಕಟ್ಟು ಮಾತ್ರ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಒಂದು ವೇಳೆ 'ಅತ್ತೆಗೊಂದುಕಾಲ, ಕತ್ತೆಗೊಂದು ಕಾಲ' ಎಂದು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆಗ ಇಡೀ ಘಟಕ ಭಾಷಿಕ ಸೃಜನಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ತನ್ನ ಜಾನಪದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ.

ಈ ವಿವರಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುವುದಿಷ್ಟು. ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದ ಕೂಡ ಒಂದು ಅಂತಸ್ಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ.* ಇದನ್ನು ಒಂದು ಅಧಿಭಾಷೆ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಎಂದರೇನು? ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದವು ಭಾಷಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ಭಾಷಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸುವಂತೆ ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದವು

---

* ಈ ತರ್ಕವನ್ನು ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕುಣಿತ, ನೆಲಚಿತ್ರ-ರಂಗೋಲಿಯಂಥದು-ಆಚರಣೆ ಇವೇ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇವೂ ಕೂಡ ಅಂತಸ್ಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂತಸ್ಥ ಎಂದಾಗ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಬಂದದ್ದು ಎಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಹಜವಾದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು-ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುವುದು, ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಎಳೆಯುವುದು, ಗುಂಪು ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದು ಇವೆಲ್ಲ-ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಲಿಕೆಗೆ ಒಳಗಾದಾಗ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕುಣಿತ, ನೆಲಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಆಚರಣೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆ ಪರಿವರ್ತಿತ ರೂಪಗಳೇ ಅಂತಸ್ಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು. ಇವು ಸಹಪಠ್ಯ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯಗಳೊಡನೆ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಪಡೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆ ಇರುವುದು ಜಾನಪದರು ಈ ಅಂತಸ್ಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂಥದು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿನ್ನೂ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಇದು ಬೇರೆಯದೇ ಒಂದು ಭಾಷೆ. ಜಾನಪದರು ಭಾಷಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಯೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಹೊಸ ಭಾಷೆ. ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದವನ್ನು ಒಂದು ಹೊಸ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಒಬ್ಬ ಜನಪದ ಕತೆಗಾರ್ತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ಆಕೆ ಆಡುವ ಭಾಷೆ ಕನ್ನಡ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ. ಆಕೆಗೆ ಹೇಳಲು ಬರುವ ಕತೆಗಳು ಹತ್ತಾರಿರಬಹುದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಒಂದು ಕತೆಯಲ್ಲಾದರೂ ನೂರಾರು ವಾಕ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕತೆ ಹೇಳುವಾಗ ನೂರಾರು ಕನ್ನಡ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಕಥನದ ಭಾಗವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲ ಈ ಕತೆಗಾರ್ತಿ ಕನ್ನಡವನ್ನು ತನ್ನ ನಿತ್ಯದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬಳಸಲು ಶಕ್ತಳಾಗದೇ ಇರಬಹುದು. ಎಂದರೆ ಆಕೆ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬಹುದೀರ್ಘವಾದ ಸಂಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ

ಹಾಗೆಯೇ ಅನ್ಯಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಬಳಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ, ಜನಪದ ಕಥಾನಕವೊಂದನ್ನು, ಸಾರಾಂಶವಾಗಿ ಕತೆ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷಿಕ ಅಂತಸ್ಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹಾಗೂ ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದ ಅಂತಸ್ಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಂತಸ್ಥ ಸ್ತರ ಭಾಷಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅಧಿಭಾಷೆ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾಷಿಕ ಅಂತಸ್ಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಗ್ರಹಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂಬ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇತರರು ಆಡಿದ್ದನ್ನು ಅರಿಯಲು ನೆರವಾಗುವುದು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ನೆಲೆ. ತಾನೂ ಆಡಲು ನೆರವಾಗುವುದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೆಲೆ. ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದದಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳು ಸಾಧ್ಯ. ಕಥಾನಕಗಳು ನಿರೂಪಿತ ಗಾದೆ, ಒಗಟು, ಬೈಗುಳಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ನೆಮ್ಮಿದ್ದರೆ, ಅವರಿರುವ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ನೆಲೆಯಿರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ನಾನು ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ನಿರೂಪಕನಾಗದಿದ್ದರೂ ಆ ಕತೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಇಡಿಯಾಗಿ ಅದನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಶಕ್ತ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಗಟುಗಳಿಗೆ ಕೂಡ. ಅಂದರೆ ಶಾಬ್ದಿಕ ಜನಪದವಿರುವ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಅಂತಸ್ಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ನೆಲೆ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಸಮುದಾಯದ ಸದಸ್ಯರು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬಂದರೆ, ಆ ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯೂ ಕೂಡ ನಿರುಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರಹಿಕೆಯ ನೆಲೆ ಕಳೆದುಹೋಗಲು ಹಲವಾರು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಹೀಗೆ ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾನಪದದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಸಮುದಾಯ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಂತೆ, ಈ ಅಧಿಭಾಷೆ ಕೂಡ 'ಮರೆತ ಭಾಷೆ'ಯಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಸಮಾಜವೀಗ ಅಂಥ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಿದೆಯೇ?

ಎಲಿಯಟ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ
(ಅಥವಾ 'ಕನ್ನಡಿಗಳು ಇನ್ನು ಸಾಕು')

೧. ಎಲಿಯಟ್ ಈಗ ನಮಗೆ ಅಕೆಡಿಮಿಕ್ ಆಸಕ್ತಿ ಮಾತ್ರ. ಈ ಚಿಂತಕನ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಮನತೆರೆದ ಎಳೆಯ ದಿನಗಳಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪಲ್ಲಟಗಳಾಗಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೂಡ ಹೊಸ ಗಾಳಿಗೆ ಮೈಯೊಡ್ಡಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಎಲಿಯಟ್ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂಬಂಧ ಆಗಿಹೋದ ದಿನಗಳ ಕಥನವಾಗುವುದು. ಏನೇ ಇರಲಿ, ಕೆಲವು ಕಾಲ ಕೈ ಹಿಡಿದು ನಡೆಸಿದ ಈತನ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆ ಎದುರಾದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಅಡಗಿವೆ. ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಬೇರೆ ಚಹರೆಗಳೊಡನೆ ಈಗಲೂ ನಮ್ಮ ಬೆನ್ನ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲದೇಶಾತೀತವಾದ ಜಾಗತಿಕ ಮಾದರಿಗಳ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಬೇಕೋ ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿನಿಷ್ಠವಾದ ಒಳಗಿನ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕೋ ಎಂಬುದು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ಏಳೆಂಟು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕಾಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಜಾಗತಿಕ' ಎಂಬ ಮಾತು ನಿಜದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥರಹಿತವಾದದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯ ಪ್ರಗತಿಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ದೇಶವೇ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಜಗತ್ತು ಎನ್ನುವ ವಿಪರ್ಯಾಸ ನಮ್ಮೆದುರು ನಿಂತಿದೆ.

೨. ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮೊದಲು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಬ್ರಿಟಿಶ್ ಇಲ್ಲವೇ ಅಮೆರಿಕನ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಎಲಿಯಟ್‌ನನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕೂ, ನಮ್ಮ ದೇಶೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲಿಯಟ್ಟನನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಅಗಾಧ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಹೀಗೆ ಒಬ್ಬ ಚಿಂತಕನ ವಿಚಾರ ಸರಣಿಗೆ, ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳಿಗೆ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವವರು ಒಂದೆಡೆ ನಮ್ಮ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯದ ತೆರಪುಗಳನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನೂ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವ ತುಡಿತದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಳಗಿನ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕುತ್ತಲೂ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಇಂಥ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಈ ಮುಂದೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುವುದು.

೩. ಮೊದಲು ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ನೇರವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕ ಎಲಿಯಟ್‌ನನ್ನು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ, ಚರ್ಚಿಸಲು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ್ದು

೧೯೬೦ರ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. 'ನಡೆದು ಬಂದು ದಾರಿ'ಯ ತಮ್ಮ ಲೇಖನ ಸಮುಚ್ಚಯದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಕುರಿತ ಬರೆಹದ ಉಪಸಂಹಾರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಈ ವಿಮರ್ಶಕನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ 'ಸಾಕ್ಷಿ'ಯ ಮೊದಲ ಸಂಚಿಕೆಯ ಲೇಖನಾಂತ್ಯದ ಕಿರು ಉದ್ಧರಣೆಗಳಲ್ಲಿ 'ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪ' ಹಾಗೂ 'ಶ್ರಾವಣ ಪ್ರತಿಭೆ' ಎಂಬ ಪದಸೃಷ್ಟಿಯೊಡನೆ ಆತನ ವಿಚಾರಗಳು ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾದವು. ಮುಂದೆ ಅವನ ವಿಮರ್ಶನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಎಸ್.ಬಿ. ಮಿಣಜಗಿಯವರ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ೧೯೬೮ರ ಮನ್ವಂತರ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿನ (ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆ) ತಮ್ಮ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಎದುರಿಟ್ಟು ಒಂದು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ವಿಚಾರ ಮಂಡನೆಯನ್ನು ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಒಂದು ದಶಕದ ಕಾಲ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು, ಅವನ ವಿಚಾರಗಳ ಮೂಲಕ ದೊರೆತ ಮಾನದಂಡಗಳ ಬಳಕೆಗಳು ಹಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅವನ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳು ಅನುವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡವು. ಅವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. 1964ರಲ್ಲಿ ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಉಲ್ಲೇಖನವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಲೇಖನದ ತಲೆಬರೆಹ 'ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ರಾಘವಾಂಕ ಪ್ರತಿಭೆ' ಎಂಬುದು ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಖ್ಯಾತ ಪ್ರಬಂಧ ಒಂದರ ತಲೆಬರಹವನ್ನೇ (ಟ್ರೆಡಿಶನ್ ಅಂಡ್ ಇಂಡುವಿಜುಯಲ್ ಟಾಲೆಂಟ್) ಹೋಲುವುದು ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿ. ಈಚಿನ ಒಂದು ದಶಕದ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಉಲ್ಲೇಖ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ.

೪. ಈ ಸಂಗತಿ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವಿದೆ. ಎಲಿಯಟ್‌ನನ್ನು ತಮ್ಮ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳ ವಾರಸುದಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೆಂದು, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶಕ ಪ್ರಪಂಚದ ಒಂದು ಭಾಗ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಒಪ್ಪುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಎಂದರೆ ಈ ಕಥಿತ ವಿಮರ್ಶಕ ಪ್ರಪಂಚದ ಎದುರು ಇದ್ದ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೂ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ವಿಚಾರಗಳಿಗೂ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕಾಗುವುದು. ಕೊಂಚ ಈ ಮಾತನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಾದರೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಹೀಗೆ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಮಾದರಿಗಳ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿದ್ದವರು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ಯಾಕೇಜನ್ನು ಪಡಕೊಂಡರು. ಹೀಗೆ ಪಡಕೊಂಡವರಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನದಲ್ಲಿಡೋಣ. ಹೀಗೆಂದಾಗ ಹಳೆಯ ಜಗಳವೊಂದನ್ನು ಕೆದಕುವ ಇರಾದೆ ನನಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ಕವಲುಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ನನಗೆ ಈ ಮಾತು ಮುಖ್ಯ. ಎಂ.ಜಿ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರರೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಾದರೆ ಈ ವೈಚಾರಿಕ ಆಮದಿನಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಲಭಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಬಳಸಿ ಹಳಸಲಾದ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವೇ (ಆಬ್ಸಲೀಟ್

ಟೆಕ್ನಾಲಜಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ). ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಹೀಗೆ ಹಳಸುವ ಗುಣವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವವರು ಅರೆಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆನ್ನಬೇಕು. ಏನೇ ಇರಲಿ. ಈ ಎಲಿಯಟ್ ಕ್ಯಾಪ್ಸೂಲನ್ನು ಏಕೆ ಪಡೆಯಲಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು, ಹಾಗೂ ಅದರ ಉಪಯೋಗ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನಡೆಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

೫. ಎಲಿಯಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ, ಬಳಸಿದ, ಚರ್ಚಿಸಿದ, ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಅನಂತರ ಕೈ ಬಿಟ್ಟ ಹಲವು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶನ ಪ್ರಪಂಚದ ತರಂಗಾಂತರಕ್ಕೆ ಮಿಡಿದಿವೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ:

ಅ) ಪರಂಪರೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಭೆ
ಆ) ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪ
ಇ) ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರಸನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ
ಈ) ಕಾವ್ಯದ ಮೂರು ದನಿಗಳು.
ಉ) ಆಯ್ದ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಹತ್ವ

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಮೂರು ಸಾಕಷ್ಟು ಬಳಕೆಯಾದ ಮಾತುಗಳು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕೂಡಲೇ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ, 'ಟ್ರೆಡಿಶನ್' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಪರಂಪರೆ' ಹಾಗೂ 'ಸಂಪ್ರದಾಯ' ಎಂಬ ಎರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಪದಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಅರ್ಥ ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಎಲಿಯಟ್ ಹೇಳಲು ಯತ್ನಿಸುವ 'ಟ್ರೆಡಿಶನ್' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಲಾರವು ಎಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ, ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಪದವೊಂದನ್ನು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿರಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಹುನ್ನಾರವನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿರುತ್ತೇವಷ್ಟೆ.

'ಆಬ್ಜೆಕ್ಟೀವ್ ಕೊರೊಲೇಟೀವ್' ಎಂಬುದನ್ನು 'ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪ' ವೆಂದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಯೋಜಿತ ಮರುವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನಡೆದಿದೆ. ಇದು ಸರಿಯಾದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವೋ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಒಂದು ಭಾಷಿಕ ರೂಪದ ಬಳಕೆಯ ಹಿಂದೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಈ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯದು ನೇರವಾಗಿ ಎಲ್ಲೂ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕನ್ನಡ ನವ್ಯಮಾರ್ಗದ ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಅದು ಅಡಗಿದೆ. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಅನುಸರಣೆಯ ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಂದೊದಗುವ ಧಕ್ಕೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಲು. ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳು ರೂಪಿಸುವ ತಂತ್ರದ ಸ್ವರೂಪ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಈ ವಿಚಾರಗಳ ಮೂಲಕ ಮಂಡಿತವಾಗಿದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ, ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯ 'ಸಂಗೀತ' 'ಗದ್ಯಲಯ', 'ಶ್ರಾವಣ ಪ್ರತಿಭೆ', 'ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಯು ಯಾವುದು?', 'ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಮಾನದಂಡಗಳ

ಅವಶ್ಯಕತೆ' ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಎಲಿಯಟ್ ವಿಚಾರಗಳು ಆಗಾಗ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡರೂ ಅವುಗಳು ತತ್ಕಾಲೀನ ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಆದಂತಿವೆ.

೬. ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ 'ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪ' ಹಾಗೂ 'ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರಸನ ತತ್ತ್ವ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಯೋಗ್ಯ ಒಳದಾರಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿವೆ. ಹೀಗೆಂದಾಗ ವಕೀಲರ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕರು ಪೂರ್ವೋಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಎಳೆದು ತರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಸಾಧುತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದ ಮನಸ್ಸುಗಳು ನವ್ಯಮಾರ್ಗ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿವೆ ಎಂದಷ್ಟೇ ನನ್ನ ಅರ್ಥ. ಈ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಜತೆಗೆ ಅನ್ಯರ ಹಲವು ವಿಚಾರಗಳೂ ಬೆರೆತಿರುತ್ತವೆ.

ಕವಿತೆಯ ಕಾರಣಾನುಭವದ ಗೈರುಹಾಜರಿ, ಕಾಲದೇಶಗಳ ಚಹರೆಯನ್ನು ಕಳೆದಿಡುವುದು, ಇವೇ ಮುಂತಾದ ನವ್ಯ ಕವಿತೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ತೊಡಗುವ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮನಸ್ಸು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಮೂಲಕ ಹಾಯ್ದು ಬರುವುದೂ ಒಂದಷ್ಟೆ.

ಕೊಂಚ ಆ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಹೊರಬಂದು ನೋಡಿದರೆ ಆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನ್ಯವಾದುದೇನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ, ಅವು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಯುಕ್ತವಾಗಲು ತಕ್ಕವು ಎಂದೂ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವುದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥಕರು ಯಾರೂ ಈ ಎರಡರ ಕಣ್ಣುಪಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಆಗಾಗ ಇದರ ಬಳಕೆ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಶಕ್ತರಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಆರೋಪ ಹೌದು. ಆದರೆ ಹೀಗಾದುದಕ್ಕೆ ಈಗ ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದೊಂದೇ ಕಾರಣವಿರಲಾರದು.

೭. ಇನ್ನು 'ಪರಂಪರೆ', 'ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಭೆ'ಗಳ ಮಾತಿಗೆ ಬರೋಣ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರಷ್ಟೆ. ಎದುರಿಗೆ ಮೈದಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು, ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಕೊಂಚ ಆಸುಪಾಸಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು, ಚರ್ಚಿಸುವ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತವರು ಕೆಲವರು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಇಡಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಸಮುದಾಯದೊಡನೆ ಸಂವಾದಿಸುವ ತವಕ ಹೊಂದಿದವರು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಜೈವಿಕ ಸಂಬಂಧವೊಂದು ಪ್ರವೃತ್ತರಾಗಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅವುಗಳು ಕಾಲದ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಜಾಗ್ರತವೇ ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಯೋಗ್ಯ ಚೌಕಟ್ಟೆಂದು ತೋರಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ ಅನ್ವಯಿಸಲು ತೊಡಗಿದವರ ಒಂದು ಸರಣಿಯೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮಾತು ಹೇಳುವಾಗ ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು ಹಾಗೂ ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ. ನನ್ನ ಗಮನದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮರಳಿ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂತು. ನವ್ಯ ಕವಿಗಳು, ವಿಮರ್ಶಕರು

ಭಾಷಿಕ ಪರಂಪರೆಗಷ್ಟೇ ತಾವು ವಾರಸುದಾರರೆಂಬಂತೆ ವಿಚಾರ ಮಂಡಿಸಿದರಷ್ಟೆ. ತೇಜಸ್ವಿಯವರು ಪಂಪನ ಪದ್ಯವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಲ್ಲಿ, ಎಂ.ಜಿ.ಕೆ ಯವರ ವಚನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ, ಜಿ.ಎಚ್.ನಾಯಕರ ಪಂಪನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಕುರಿತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಇದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಈ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ 'ಪರಿಶೀಲನ' ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶ ಎದ್ದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರದ ಎಂ.ಫಿಲ್. ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ 'ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭಟನೆ' ಎಂಬ ಪತ್ರಿಕೆಯೊಂದಿತ್ತು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಮಿತ್ರರೊಡನೆ ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗಿನ ನನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ 'ಪರಂಪರೆ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇ ನಮ್ಮ ಅಪೇಕ್ಷಿತ ವಿಚಾರಸರಣಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಆಕಾರ ತಳೆಯಬಲ್ಲ ಅಮೂರ್ತ ಸಂಗತಿ.

೮. ಈ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರ ಉದ್ದೇಶವಿಷ್ಟೆ. ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕ ಪ್ರಪಂಚ ಎದುರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಐಡೆಂಟಿಟಿ ಕ್ರೈಸಿಸ್‌ನಿಂದ ಹೊರಬರಲು ಈ ದ್ವಿಧಾಭಾವದ ಜೋಡುನುಡಿ 'ಪರಂಪರೆ' ಹಾಗೂ 'ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಭೆ' ನೆರವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆಯ ಆರೋಪವೂ ಇರಲಾರದು; ಚಹರೆಯಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಬರಲಾರದು. ಇದು ಸಮಕಾಲೀನ ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ಸಾಂತ್ವನ. ಇನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವವರಿಗೆ ಬದಲಾವಣೆ ಹಾಗೂ ಮುಂದುವರಿಕೆಗಳೆರಡನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಆರು ಏಳನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಬಹುಪಾಲು ವಿಮರ್ಶಕರು ಒಪ್ಪಿದ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವದ ಮಾದರಿ ಇದು. ಎಂದರೆ ಕೃತಿ ಸಂಭವಿಸಿದಾಗ ಅದು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವೆಂದು ತೋರುವ ಎರಡು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವೆಂದರೆ ಬದಲಾವಣೆ ಮತ್ತು ಮುಂದುವರಿಕೆ.

ಎಲಿಯಟ್ 'ಟ್ರೆಡಿಶನ್' ಕುರಿತು ಬರೆಯುವಾಗ ತೋರುವ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಗೆ ಬೇರೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಈ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಅವನ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಉಲ್ಲೇಖನಾರ್ಹತೆ ಹಾಗೂ ರೋಚಕತೆ ಒದಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಅದರ ಜತೆಗೆ ಅಗ್ರಾಹ್ಯತೆ ಕೂಡ. ಅಗ್ರಾಹ್ಯತೆಗೆ ವೈಚಾರಿಕ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಅದನ್ನು ನಮಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. 'ಭೂತಕಾಲದ ಭೂತಕಾಲೀಯ ಗುಣ ಹಾಗೂ ಅದರ ವರ್ತಮಾನತೆ' ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಯ ಚಂದ ಹಾಗಿರಲಿ. ಈ ವೈಸಾದೃಶ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಜೈವಿಕಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಗ್ರಾಹ್ಯ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಒಳಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕೃತಿಕಾರನೊಬ್ಬ ಹೀಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವಾಗ ಏನು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು? ಇದೇನೇ ಇರಲಿ. ಎಲಿಯಟ್‌ನ ವಿಚಾರಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ನಮ್ಮ ಈ ಚರ್ಚೆಗೆ ಹೊರತು. ಆದರೆ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿದ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಅದನ್ನು ತನಗೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ಅವಕಾಶ ಅವನ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಈ ಮಾತು ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತು.

೯. ಈ ಅವಧಿಯ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕಾವ್ಯಕೇಂದ್ರಿತ ಗುಣ ಕೂಡ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಎಲಿಯಟ್‌ನಿಂದ ಒದಗಿ ಬಂದಂತಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಕಾವ್ಯದ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನಿಂದ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕರಗಳಿಂದ ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. (ಇದರಿಂದ ನಾವು ಇನ್ನೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದಂತಿಲ್ಲ. ಆ ಮಾತು ಹಾಗಿರಲಿ). ಎಲಿಯಟ್‌ನ ವಿಮರ್ಶಾಸಕ್ತಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆವರಣದಲ್ಲಿದ್ದುದು ಒಂದು ಸಂಗತಿ; ಜೊತೆಗೆ ಅವನ ವಿಮರ್ಶೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಕೂಡ ಕಾವ್ಯಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನವ್ಯಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಕೂಡ ಕಾವ್ಯಕೇಂದ್ರಿತ. ಆದರೆ ಈ ಲಕ್ಷಣ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ. ಎ.ಆರ್.ಕೃ. ಅವರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕೊಂಚ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿರುವ ಅವಧಿಯ ಕಾವ್ಯಕೇಂದ್ರಿತಗುಣ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗುವುದು ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಕರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಚರ್ಚಿಸಲು ತೊಡಗುವಲ್ಲಿ. ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕ, ಸಣ್ಣಕತೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಚರ್ಚಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಈ ವಿವರ ನೋಡುವಾಗ ನಾನು ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಎಲಿಯಟ್ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬೆರಳುಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವನ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಸಂದರ್ಭದ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

೧೦. ಈ ಕಾವ್ಯಕೇಂದ್ರಿತಗುಣಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಕಾರಣ ಇರುವಂತಿದೆ. ಇದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿ. ಎಲಿಯಟ್‌ನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅವನ ಕಾವ್ಯರಚನಾ ವಿಧಾನದಿಂದಲೂ ಕೂಡ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದಂತಿದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನದ ಅಲ್ಲಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಾರವಿಶಿಷ್ಟವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳ ಹಿಂದೆಯೂ ಅಂಥವೇ ತುಡಿತ ಅಂಥದೇ ಅನುಭವ ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯ, ಅಂಥದೇ ಭಾಷಿಕ ವಿನ್ಯಾಸ ಇರುವುದು ಅವಶ್ಯವೆಂದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಕೆಲವರು ತಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಯನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.

೧೧. ಎಲಿಯಟ್ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ನಡೆಯದಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೆನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ (ನೋ. ೨). ಅಂಥ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೀಗ ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. ಬರೆಹಗಾರರಿಗೂ ಪರಂಪರೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಎಂಥದು? ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಸ್ಕೃತಿವಿಶಿಷ್ಟ ಮಗ್ಗಲುಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಪರಂಪರೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಏಕಘನಾಕೃತಿಯದ್ದು ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಇದೆ. ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಬಹುತ್ವದ ಲಕ್ಷಣದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ನನಗೆ ಈ ಬಹುತ್ವದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಿಂತಲೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕು ಎನಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಗಳು ಹಲವಿವೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಶ್ರೇಣೀಕರಣ ಕೂಡ ಇದೆ. ಈ ಶ್ರೇಣೀಕೃತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬರೆಹಗಾರರು ಯಾವ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹೊಣೆಗಾರರು ಎಂಬುದೂ ಖಚಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಎಂದರೆ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯ ಜೊತೆ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದಕೂಡಲೇ ಉಳಿದ ಹಲವು ಪರಂಪರೆಗಳ ಜೊತೆ ಸಂಬಂಧ ಕಡಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದೂ ಅರ್ಥವಾಗುವುದು. ಈ ಮಾತು ಹೇಳುವಾಗ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತ್ರ ನನ್ನ ಗಮನ ಸೀಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಇಡಿಯಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ತಳುಕು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎಲಿಯಟ್ ಗ್ರಹಿಸುವಂತೆ, ಈ ಪರಂಪರೆಗಳೊಡನೆ ಬರೆಹಗಾರರು, ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದು ಎಂದರೇನು? ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸುವಿಕೆ ಎಂದರೆ, ಮೂಲಗ್ರಹಿಕೆ, ನೆಲೆಗಾಣುವಿಕೆ, ಮುಖ್ಯ ಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ಕೊಂಡಿ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಎಂದೆಲ್ಲ ಅರ್ಥ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಪರಂಪರೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಂವಾದವನ್ನು, ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಮೊದಲು ಮಾಡುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಸೃಜನಶೀಲ ಗಳಿಗೆಗಳು ಪರಂಪರೆಯ ಆವರಣವನ್ನು ಮೀರುವಲ್ಲಿ ಮೈದಳೆದಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ನಾವು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಸೃಜನಶೀಲ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಾವು ಪುನಾರಚಿಸುವುದು ಈ ನಿರಾಕರಣೆಯ ಸಂಘರ್ಷದ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ. ಬರೆಹಗಾರರು ಹೀಗೆ ತಮ್ಮ ಮೇಲಿನ ಒತ್ತಾಯಗಳನ್ನು ಕೊಡಹಿದಾಗಲೇ ಇಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಇಷ್ಟೇ ಬಲವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಸೃಜನಶೀಲ ಪರಂಪರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರೆಹಗಾರರು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದೊಂದು ಬಗೆಯ ಸಂವಾದದ ನೆಲೆ. ಇದು ಅನುಕರಣೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅನುಸೃಷ್ಟಿ.

ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರವೇ 'ಪರಂಪರೆ' ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಆಗ ನಮ್ಮ ಹಲವು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು ಕಳೆದುಹೋಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೋಗಲಿ, ಹೀಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸಲು ಎಲಿಯಟ್ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಕೂಡ ತಿಳಿಯಲು ನಾನು ಸಿದ್ಧನಿಲ್ಲ. ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ನನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪಂಪನೇ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

೧೨. ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿಯವರು ಪರಂಪರೆಯ ಪುನಾರಚನೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಎಲಿಯಟ್‌ನಿಂದ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತನಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ದೇವನೂರರ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ 'ಸರಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು' ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರೆಹಗಾರರಿಂದ ಓದುಗರು ಇಲ್ಲವೇ ವಿಮರ್ಶಕರ ಕಡೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಚೆನ್ನಿಯವರು ಹೇಳುವ ಮಾತು ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ. ಭಿನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಬರೆಹಗಾರರನ್ನು ನಾವು, ಅದರಲ್ಲೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಓದುಗರು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಹಾಗೇ ತಾನೇ? ಮಾಸ್ತಿ, ಕಾರಂತ, ಕುವೆಂಪು ಅವರನ್ನು ಓದಿದ

ಮನಸ್ಸು ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್, ದೊಸ್ತವಸ್ಕಿಯವರನ್ನು, ಜಾರ್ಜ್ ಸ್ಟೀನರ್ ಅನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಬಗೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆ ಲೇಖಕರ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೂ ಹೊಸ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಇದು ನಿಜವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ತುಡಿತಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುವ, ಗ್ರಹಿಸುವ, ಯೋಚಿಸುವ ಕ್ರಮವೆಂದು ನಾನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಾದರೆ ಇಂಥ ಪಾಠವನ್ನು ಕಲಿಸಿದ ಮನ್ನಣೆ ಎಲಿಯಟ್‌ಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಾವು ಮರಳಿ ಎಲಿಯಟ್‌ನನ್ನು ಮರುಓದಿಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಮಾತೂ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಕವಿಯಾಗಿ ಎಲಿಯಟ್ ಇಂಥ ಮರುಓದಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು ವಿಮರ್ಶಕನಾಗಿ ಅಲ್ಲವೆಂದೇ ನನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಈಗ ನಮ್ಮ ಎದುರಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು, ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಗ್ರಹಿಸಲು ಯುಕ್ತಮಾದರಿಗಳಿಗಾಗಿ ಒಳಗಿನ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನೇ ಒಳಗಿನ ನೋಟಗಳನ್ನೇ, ಬಳಸಬೇಕೆಂದು ನಾನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ. ಕನ್ನಡಿಗಳು ನಮಗೆ ಸಾಕು. ಬ್ರಿಟಿಶ್ ಇಲ್ಲವೇ ಅಮೆರಿಕನ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭ ಮರುಖನನದಿಂದ ಪಡೆದ ಎಲಿಯಟ್‌ನಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕಾದ್ದು ಬಹಳವಿದ್ದೀತು. ನನಗದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ; ಅದರಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಹೊರಗಿನ ಮಾದರಿಗಳ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮನ್ನು ಅರಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಿಲ್ಲಬೇಕು. ಗಿಳಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಟ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ವಂತದ ಗೊಂದಲಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವ ಇಂಥ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ನಾವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ವಿಕಲಾಂಗರಾಗುತ್ತೇವೆ. ನನ್ನ ಈ ಮಾತು ಕೊಂಚ ಅತಿರೇಕದ್ದು ಎನಿಸಿದರೂ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ. ಒಳಗಿನ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೊರಗಿನ ಮಾದರಿಗಳಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವ ಅಪರಾಧ ಸಲ್ಲದೆನ್ನುವ ನಿಲುವಿನಿಂದ ನಾವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಕೊಳೆಯುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವವರಿದ್ದರೆ, ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಕಳೆದುಹೋಗಿದೆ ಎಂದರ್ಥ. ಚಿಟ್ಟೆಯಾಗುವ ಮೊದಲು ತನ್ನ ಒಡಲನೂಲಿನಿಂದ ತಾನೇ ನೇಯ್ದ ಗೂಡಿನೊಳಗೆ ಸೇರುವ ಕಂಬಳಿ ಹುಳುವಿನಿಂದ ಪಾಠ ಕಲಿಯುವುದಾದರೆ, ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಆಮದುಗಳಿಗೆ ತಡೆಯಿರಲಿ.

ಷರಾ: ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಮಂಡನೆಯಾದ ಮೇಲೆ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಮಾತುಗಳು ಮೂಡಿಸಿದ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆ ಅವಶ್ಯವೆನಿಸಿತ್ತು. ಅದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಮರಳಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನ ತಗಾದೆ ಇರುವುದು ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳ ಸಾರಾಸಗಟು ಆಮದನ್ನು ಕುರಿತು. ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನಾನು ನಿರಾಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಅಂಥ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಈ ಕಿರಿದಾಗುತ್ತಿರುವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ನಿಲುವು ನನ್ನದಲ್ಲ.

ಇತ್ತೀಚಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ: ಅನ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗಳು

ಇತ್ತೀಚಿನ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಂತಿಷ್ಟೇ ಅವಧಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸುಮಾರು ಐದಾರು ವರ್ಷಗಳು ಎಂದು ಸೌಲಭ್ಯಕ್ಕೆ ನಾನು ಮಿತಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಇದೂ ಔಪಚಾರಿಕ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಅವಧಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಇದೇ ಈಗ ಮೈ ತಳೆದದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಕಾರಣ ಸಾಮಗ್ರಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಕ ಸಂಗತಿ, ಮೂಲ ಆಕಾರಗಳು ಇನ್ನೂ ಹಿಂದಿನ ಅವಧಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ದೊಡ್ಡದು ಮಾಡದೇ ನೇರ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಹೋಗಬಹುದು.

ಹಿನ್ನೆಲೆ: ನಾವೀಗ ಚರ್ಚೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಚಾರಮಂಥನ ನಡೆದಿದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಜೊತೆಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಭೂಮಿಕೆಗಳು ಕಳೆದ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಉಪಯುಕ್ತ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊರಹಾಕಿವೆ. ಅಂತಹ ಕೆಲವು ದಾಖಲೆಗಳು: ಬಿಡುಗಡೆಯ ಬೆಳ್ಳಿ (೧೯೭೫). 'ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲ:ಬೆಲೆ' (೧೯೭೫) ಇವಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಿರುಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಸಾಕಷ್ಟು ವಾಗ್ವಾದಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ. ನಾವೀಗ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಮೂಲಕ ಇತರ ಐರೋಪ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಾತತ್ತ್ವಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಹಾಗೂ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ 'ಇಂಗ್ಲಿಶ್' ಅಧ್ಯಾಪಕರುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹಲವು ಬಾರಿ ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಕಸಿ ಮಾಡಿದ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವವರಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಈ ಟೀಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇತ್ತ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆಯುವಾಗಲೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಯುಕ್ತಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಆಯಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಟೀಕೆಯೂ ಇದೆ. ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗಿಂತ ಬ್ರಾಡ್ಲೆಯೇ ಮಾದರಿಯಾಗಿದ್ದನು. ಎಸ್.ವಿ.ರಂಗಣ್ಣನವರು ತಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಾತತ್ವಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಎಫ್.ಆರ್.ಲಿವೀಸ್ ಸ್ಕ್ರೂಟನಿಯ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸದೇ ಹೋದದ್ದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ (೧೯೭೮, ಪು. ೮೦).

ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಕೂಡ ಎಲಿಯಟ್, ಪೌಂಡ್, ಲಿವೀಸ್, ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಅವರಿಗಿಂತ ಮುಂದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ವಲಯದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾದ ಹೊಸ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಒಂದು ಕೊರತೆಯನ್ನು ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರರು ಈಚೆಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ (೧೯೮೨). ಈ ಎರಡು ಅತಿರೇಕಗಳ ನಡುವೆ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಮರ್ಶಕರು ತಾವು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಮಾನದಂಡಗಳ ಬಗೆಗೆ ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಡಿ.ಎ. ಶಂಕರ (೧೯೭೫) ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅನ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಮಂಡಿತವಾದ ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿವೆ.

ವಿಚಾರ: ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಈಗ ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ದೇಶೀಯವಾದ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗಳು ಕೇಂದ್ರಿತ ಕ್ರಮವನ್ನಾಗಲೀ, ಅನುಗಮನ ವಿಧಾನವನ್ನಾಗಲೀ, ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಇಡೀ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸದ ನಿಗಮನ ವಿಧಾನದ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಅದನ್ನು ಮರುಕಳಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳ ವಿವರಣೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಂತೂ ನಡೆಯುತ್ತಿರಲೇ ಇಲ್ಲ. ಏನಿದ್ದರೂ ಇಂತಹ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಯಸ್ಸಾಗಿಲ್ಲ.

ನಾವೀಗ ಪರಂಪರೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಸಲೀಸಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಕೂಡ ಎಲ್ಲ ಜೈವಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಂತೆ ನಿರಂತರ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ ಎಂಬ, ಈ ಪರಂಪರೆ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ವಿಚಾರ ಕೂಡ, ಡಾರ್ವಿನ್ನನ ಚಿಂತನೆಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದದ್ದು. ಟೈನ್ ಮೊದಲಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರೂ ಕೂಡ ಈ ವಿಚಾರಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನ್ಯ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರಭಾವದ ಅತಿರೇಕವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವವರೂ ಕೂಡ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ಖಚಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ತುಯ್ತವಿರುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ. ಇದನ್ನು ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. 1) ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಹಾಗೂ 2) ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂವಹನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ಇವೆರಡೂ ಗೆರೆ ಎಳೆದಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನೂ ನಾವಿಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಡಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದು ವಲಯದ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಲಯವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿಸಬಲ್ಲದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಹಿಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕೃತಿಕಾರರನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ನೋಡುವ ಬದಲು, ಅವರನ್ನು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಶಯವನ್ನುಳ್ಳ ಸಮೂಹದ ಭಾಗವನ್ನಾಗಿ ನೋಡುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಸಮೂಹದ ಭಾಗವನ್ನಾಗಿ ನೋಡುವಾಗ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ವರ್ಣಗಳ

ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಕಾರರಿಗೂ ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಹಾಗೂ ಆ ಸಂಬಂಧವು ಅವರ ಕೃತಿಯ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಯುಕ್ತವಾಗುವುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ–ಇದನ್ನೇ ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ನಿಗಮನ ಬಗೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದು. ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹಿಡಿದಿರುವ ಹಾದಿ ಇದೇ ಮಾದರಿಯದು. ಕೃತಿಯನ್ನು ವೈಚಾರಿಕ ಜಗತ್ತಿನೊಡನೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಇರಿಸಲು ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಸಹ ತಮ್ಮದೇ ಆದ (ನಿಜದಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಜ್ಞಾನ ಶಾಖೆಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ) ವೈಚಾರಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅವೆರಡರ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾದರಿಯ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ನಾವು ಇನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದಂತೂ ಖಂಡಿತ.

ಅನ್ಯಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಚಾರಗಳಿಂದಲೂ ಆಗೀಗ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಉಂಟಾಗಿರುವಂತೆ ಕಂಡರೂ ಈ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ, ಆಯಾ ವಿಚಾರಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಜ್ಞಾನಶಿಸ್ತುಗಳೇ ನಿಯಂತ್ರಿಸಿವೆ. ಲುಕಾಚ್ಸ್, ಆಲ್ತೂಸರ್, ಬೆಂಜಮಿನ್ ಇವರೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಹಲವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತಕರುಗಳನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಕೊಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಈ ಚಿಂತಕರು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತಕರು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ. ಬಹುಶಃ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅನ್ಯಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸಲೂಬಹುದು. ಈ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾದರಿ (ಎಂದರೆ ಅನ್ಯಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳಿಂದ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಮಾದರಿ)ಯು ತರುವ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಈಗ ವಿಚಾರ ಮಾಡಬಹುದು. ಎರಡು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಯಸುವೆ: "ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು" ಕಾದಂಬರಿಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾದ ವಿಚಾರವೊಂದು ಹೀಗಿದೆ: ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಶೂದ್ರರಾಗಿ ಸಮಾಜವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮ ಆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಅವರು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಶೂದ್ರರ ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲರು. ಆದರೆ ದಲಿತರನ್ನು ಶೂದ್ರ ಜಗತ್ತು ಶೋಷಣೆ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಾರರು. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ಬಿ. ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ 1980) ಈ ವಿಚಾರಗಳ ಹಿಂದೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಒಂದು ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಕೃತಿಯ ಹೊರಗೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನು ಕೃತಿಯೊಡನೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿರಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಾವು ತಿಳಿದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಕೃತಿಯೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ: ವಿಮರ್ಶಕರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೇ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದಾದರೆ, ಆಗ ಕೃತಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಔಚಿತ್ಯವಾದರೂ ಏನು?

ಇನ್ನೊಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಚಿತ್ತಾಲರ "ಶಿಕಾರಿ" ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಬಗೆಯ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಅದರ ವೈಚಾರಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ. ಇದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಲೇಖಕರೇ ಹಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅನ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳು

ಈ ಕೃತಿಯ ವೈಚಾರಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದರ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯೇ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಶಾಖೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಅಧಿಕೃತವಾಗುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಕಾನ್ರಾರ್ಡ್ ಲೋರೆಂಜ್ ಇಲ್ಲವೇ ಎರಿಕ್ ಫ್ರಾವ್ ಮನುಷ್ಯರ ಹಿಂಸಾಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಯಾವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೋ ಅವು ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿದಾಯಕವಾಗುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು "ಶಿಕಾರಿ"ಯಲ್ಲ.

ಈ ಎರಡು ನಿದರ್ಶನಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. 1)ಕೃತಿಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಎದುರಿಸಲು ಹೊರಡುವವರು, ಕೃತಿಗೆ ಇರುವ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ. 2) ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವವರು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಗಳು ಮೂಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನೂ, ಆಶಯ ಮತ್ತು ಬಂಧಗಳ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಮರೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ನಾನಿಲ್ಲಿ ಯಾವ ತಗಾದೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿರುವೆನೋ ಅದನ್ನು ಅರಿಯದೇ ಹೋದ ವಿಮರ್ಶಕರೇ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ತುಂಬಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಭಾವನೆಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬಹುಪಾಲು ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ತಿಳಿಸುವುದಷ್ಟೇ ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶ.

ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಗೊಂದಲಗಳು: ವಿಮರ್ಶೆಯ ಈಗಿನ ಮುಖ್ಯ ತುಯ್ತದಿಂದಾಗಿ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಗೊಂದಲಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಸಂಗತಿಯು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆದಿದೆ. ಸರ್ವಕಾಲೀನವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾದ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗದೆ ಒಂದು ಇಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾನದಂಡಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿವೆ ಎಂದು ತಿಳಿದವರು ಯಾವ ಗೊಂದಲವನ್ನೂ ಎದುರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪಂಪ ಕೇವಲ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಕೃತಿ ಬರೆದವನಾಗುತ್ತಾನೆ. ವಚನಕಾರರು ಸುಧಾರಣೆಗಾಗಿ ಯತ್ನಿಸಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಡನೆ ಶಾಮೀಲದವರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನು ಕೃಷ್ಣನೆಂಬ ದೇವನಿಗಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡವನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಬಲ್ಲವರು ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ಇಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಹೊಂದಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಡಿಕಳಚಿಕೊಂಡ ಅನುಭವ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಬೇರೆ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೂ ಕೂಡ ಯುಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ದಾರಿಯೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ನಮಗೆ ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೇಲಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಪರಿಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ಎರಡು ಊಹಾಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತೇನೆ. 1) ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಧಾರವನ್ನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ, ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಾವೇಕೆ ಮಾಡಬಾರದು? ಇದನ್ನು

ತೀರಾ ಸರಳವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಾರದು. ಬಂಧ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕತೆಯು ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿರುವ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಎಚ್ಚರದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ ಎಂಬ ನಂಬುಗೆಯವನು ನಾನು. 2)ನಮ್ಮ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಯಲ್ಲೂ ಮೂಲಭೂತ ಚಿಂತನೆಯು ನಡೆಯುತ್ತಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಅಂತಹ ವಿಚಾರಗಳಿಗಾಗಿ ನಾವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳೇ ಅಂತಹ ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ತಮ್ಮ ಒಡಲೊಳಗೆ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿರಬಹುದೆಂಬ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ನಾವೇಕೆ ಮಾಡಬಾರದು? ಆಗ ವಿಮರ್ಶಕರು ತಾವು ಬೇರೆ ಕಡೆಯಿಂದ ಎರವಲು ಪಡೆದ ವಿಚಾರಗಳೊಡನೆ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಹೊಗುವ ಬದಲು ಅದರ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ವೈಚಾರಿಕ ಜಗತ್ತೊಂದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಬಾರದೇಕೆ? ಈ ಎರಡು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚೆಗಾಗಿ ನಾನು ನಿಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಬಗೆಗೆ ವಿವರಣೆ ಅಗತ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳೇ ವೈಚಾರಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಎಂದರೇನು? ಪ್ರಚಲಿತ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ತಾವೇ ಸ್ವತಃ ರೂಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದೊಂದೇ ನಿಜವಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯೊಂದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವುದು ಅಸಹಜವೇನಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳ ಹೊಣೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಮಾತೊಂದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತೇನೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಮರೆಯಬಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಮನಸ್ಸು, ಮನುಷ್ಯ, ವರ್ತನೆ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ನಾವು ತಿಳಿದಂತೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ದೇಶಕಾಲ ಬದ್ಧತೆಯು ಅವುಗಳಿಗೆ ಉಪಾಧಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ನಡೆಸುವ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಸಿದ್ಧತೆ ಅವಶ್ಯಕ. ಅದೆಂದರೆ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು (ಇದನ್ನು ಕೇವಲ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವುದಲ್ಲ) ಗಮನಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಸಿದ್ಧತೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಒಂದು ಮಾತು. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಏನು ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದನ್ನು ಆಗಾಗ ಕೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಎಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಇದು ದೇಶೀಯವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಆ ಮೀಮಾಂಸೆಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುವುದೆಂದರೆ ಅದೂ ಕೂಡ ಅನ್ಯ ಪ್ರಭಾವವೇ ಸರಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ವಿನಾಯಿತಿಯೆಂದರೆ ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತ. ಇದನ್ನು ಇಂದೂ ಕೂಡ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಯಾವ ಅಡ್ಡಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ರೂಪುಗೊಳಿಸುವಾಗ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಅನ್ಯಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು ಎಂದು ಇಂಗಾಲ್ಸ್, ಜಾರ್ಜ್ ಹರ್ಟ್ ಮುಂತಾದವರು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ

ರಚನೆಯೇ ಅದು ಧ್ವನಿಯುಕ್ತವಾಗದಂತೆ ಮಾಡಿದೆ ಎಂದೂ, ಅನ್ಯ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಅಧಿಕವಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ಅವರ ವಾದ. ಇದನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಅನವಶ್ಯಕ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಭಾರತೀಯವಾದ ಇನ್ನಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ನಮ್ಮ ನೆರವಿಗೆ ಬರಲಾರದೆಂಬುದಷ್ಟೇ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯ.

ನನ್ನ ಇಡೀ ಟಿಪ್ಪಣಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಬೇಕೆಂಬ ನೆಲೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಭಾವಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ನಿಯಂತ್ರಕಗಳಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬಾರದು ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಷ್ಟೇ ನನ್ನದು. ಅನ್ಯಜ್ಞಾನಶಾಖೆಯಿಂದ, ಅನ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಅನ್ಯಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದೇ ಆದರೆ ಅದು ಆಹ್ವಾನಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಬಯಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರಬಾರದು. ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಹೊಂದಿರಬೇಕು.

ಅನುವಾದಗಳು

ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ: ಒಂದು ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ

1. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ವೇದ ಇಲ್ಲವೇ ಇತಿಹಾಸಗಳಂತ ಅತಿಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಯತ್ನಿಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಲು ತೊಡಗಿದ್ದು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ. ಹೀಗೆಯೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಹೋಮರನ ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದ್ದರೂ, ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮಂಡನೆಯಾದದ್ದು ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಇವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ. ಈ ಎರಡೂ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ : ಒಂದು, ಸಮಾನ ಸಂಗತಿಗಳು; ಎರಡು, ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗುವ ವಿರೋಧಗಳು; ಹಾಗೂ ಮೂರು, ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ವೈರುಧ್ಯಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ವಿವರವಾಗಿ ನಾವೀಗ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

2. ಸಮಾನ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

(ಅ) ಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳಿಗೂ ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದುದು.

(ಆ) ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೂ ವಾಗ್ಮಿಕಲೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡದ್ದು.

(ಇ) ಕವಿಯು ಕಾಣುವವನು (ಋಷಿ) ಹಾಗೂ ಕಟ್ಟುವವನು (ಪ್ರಜಾಪತಿ) ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ

(ಈ) ಕಾವ್ಯದ ಗುರಿ ಆನಂದ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವೆಂಬ ಚಿಂತನೆ

(ಉ) ಕಾವ್ಯವು ಅನುಕೃತಿ ಎಂಬ ವಿಚಾರ

(ಊ) ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಇಲ್ಲವೇ ನಿಸ್ಸಂಗತ್ವದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ

(ಎ) ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಪರಮ ತತ್ತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದುದು.

(ಏ) ಅಲಂಕಾರಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ
(ಐ) ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಚಾರಗಳು.

2.1 ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಆಯಾ ಜನಾಂಗದ ಜೀವನವ್ಯಾಖ್ಯಾನದೊಡನೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪಡೆದು ಬೆಳೆದಿರುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಧರ್ಮ, ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ ಇಲ್ಲವೇ ಅಧ್ಯಾತ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವುದುಂಟು. ನಾಟ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದನೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳುತ್ತದೆ. 'ನಾವು ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕವನ್ನು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾದ ಕೃತಿಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಲವು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳೊಡನೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಬ್ದಿಕ ಕಲೆಯ ತಾರ್ಕಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹಾಗೂ ಶಾಂತರಸದ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹಿರಿಯಣ್ಣನವರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. (ಆರ್ಟ್ಸ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪೀರಿಯನ್ಸ್, 1978 ಪು.71) ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞವೆಂಬ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಶಾಖೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿರುವುದು ಸರ್ವವಿದಿತ. ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿವಿಧ ಶಾಖೆಗಳ ಪರಿಚಯ ಹಾಗೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಮತ್ತು ಪ್ಲೇಟೋ, ಸಾಕ್ರಟೀಸ್ ಮತ್ತು ಪ್ಲೇಟೋ ಇವರ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪದ ಅರಿವು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಿಚಾರಗಳ ಮನನ ಅಸಾಧ್ಯ. "ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ಗ್ರಂಥದ ಕರ್ತೃವಿನ ಬಗೆಗೆ ಏನೇ ಅನುಮಾನವಿದ್ದರೂ, ಆ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿರುವ ವಿಚಾರಗಳ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಇತರ ಗ್ರಂಥ ರಾಶಿಯ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುವುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗದು. ಇತರ ಬೃಹತ್ ಕೃತಿಗಳ ನೆರವಿಲ್ಲದೆ ಆ ಗ್ರಂಥದ ಮನನ ಅಸಾಧ್ಯ" ಎಂದು ವಿಮ್ಸಟ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೂಕ್ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. (1970 ಪು.21) ಈ ಪರಸ್ಪರಾವಲಂಬನೆಯು ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

2.2 ಕಾವ್ಯ ಇಲ್ಲವೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯೇ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ. ಒಂದು ಬರೆಹದಲ್ಲಿನ ಪದವಾಕ್ಯಗಳು ನಿಯುಕ್ತವಾಗುವ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲವೇ ಓದುಗ ಅಥವಾ ಕೇಳುಗರನ್ನು ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಒಲಿಸುವ ಅಥವಾ ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ಬಗೆ – ಇವುಗಳನ್ನು ವಾಕ್‌ಚಾತುರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ವಾಕ್‌ಚಾತುರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗಳೆರಡನ್ನೂ ಕುರಿತು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇವುಗಳ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧದಿಂದಾಗಿ ಇದು ಸಹಜ. ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಉನ್ನತ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸುವ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಆಸಕ್ತಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದುದು. ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೆಳಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವ ವಾಕ್‌ಚಾತುರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಆಸಕ್ತಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದುದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೂ ಸಂವಹನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಚರ್ಚೆ ಇದ್ದರೂ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿ ಕಲೆಯ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿಯ ವಿವರಣೆ. ಭರತ ದಂಡಿಯರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಕಾಲದ ಅಂತರ ತುಂಬ ದೊಡ್ಡದಾಗಿದ್ದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನಂತರ ನಡೆದ ಪೂರಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಪರಿಚಯವೇ ನಮಗಿಲ್ಲ.

ದಂಡಿ ಭಾಮಹರ ವೇಳೆಗೆ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ವಾಕ್‌ಚಾತುರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮುಗಿದು ಹೋಗಿತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಅನಂತರದ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಆಸಕ್ತಿ ಗೌಣವಿಷಯಗಳ ಕಡೆಗಿದೆ : ವಿಸ್ತೃತವಾದ ವರ್ಗೀಕರಣದ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಆಗ ನಡೆದಿವೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲರನ್ನು ಓದುವವರಿಗೆ ಒದಗುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆಯ ಅನುಭವ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಓದುಗರಿಗೂ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ದಂಡಿ ಭಾಮಹರದು ಹೋರೆಸ್ ಲಾಂಗಿನಸ್ ಬಗೆಯ ಬರೆಹ. ಲಾಂಗಿನಸ್‌ನ ವಾಕ್‌ಚಾತುರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪರಿಕರಗಳೇ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಇದು ದತ್ತವಾಗಿ ಪಡೆದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದಾದ ಪರಿಣಾಮ. ಇಂತಹ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅವನ ಬರೆಹದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು. 'ಮಹಾನ್ ಚಿಂತನೆಗಳು' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಭಾವೋನ್ನತಿಯ ಮೂಲಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ತೊಡಗಿ ಕೊನೆಗೆ ವೃದ್ಧೀಕರಣ(ಸುಮ್ಮನೆ ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸತೊಡಗುವುದು)ದಲ್ಲಿ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ವಿಮ್ಸಟ್ ಅವರ ಮಾತು ಭಾರತೀಯ ಅಲಂಕಾರಿಕರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ (ಪು.104)

2.3 ಪೊಯೆಟ್ ಎಂಬ ಗ್ರೀಕ್ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಎಂದರ್ಥ. ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಕವಿಯನ್ನು ಪ್ರಜಾಪತಿ ಎಂದುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿದೆ. 'ಕವಿ ಕ್ರಾಂತದರ್ಶಿ' ಹಾಗೂ 'ಕವಿಯು ಋಷಿ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಉಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಪ್ರವಾದಿತನಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ. ಲ್ಯಾಟಿನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕವಿ 'ವೇಟ್ಸ್' ಅಂದರೆ ಕಾಣ್ಕೆಯಿದ್ದವ. ಹೀಗೆ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯನ್ನು ದೇವತೆಗೆ ಸರಿಸಮನೆಂಬಂತೆ ಕಂಡಿದ್ದರೂ ಅವನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತೀವ್ರ ನಿಕಷಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಲು ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹಿಂದೆಗೆದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತನಾದ ಓದುಗನಾದ ವಿಮರ್ಶಕ ತನ್ನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ.

2.4 ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾರ್ಗಪರಂಪರೆಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಾವ್ಯದ ಗುರಿ ಆನಂದ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವೆಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ನವೋದಯಕಾಲದ ಫಿಲಿಫ್ ಸಿಡ್ನಿಯೂ ಹೇಳುವನು. ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ ಆತ ಹೇಳುವುದಿಷ್ಟು. 'ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಕಾವ್ಯ ಅನುಕರಣೆಯ ಕಲೆ. ಇದೇ ಮಿಮೆಸಿಸ್. ಇದು ಮೂಲವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ, ನಕಲು ಮಾಡುವ ಅಥವಾ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿ ಜೀವತುಂಬುವ ಕಲೆ. ಶಿಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಆನಂದಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದೇ ಅದರ ಗುರಿ' ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಹಲವು ಕವಿವಿಮರ್ಶಕರು ಕವಿಯ ಈ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾ ಆತ 'ಅನಧಿಕೃತ ಶಾಸಕ'ನೆಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯದ ಗುರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಭಾರತೀಯ ವಿಚಾರಗಳೂ ಹೀಗೆಯೇ ಇವೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ ದೇವ ಮಾನವ, ರಕ್ಕಸ ಮತ್ತಿತರರ ಕತೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ನಾಟ್ಯವು ನಮ್ಮ ಅರಿವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದು; ವೇದ, ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತಿತರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗದುದನ್ನು ನೀಡುವ ನಾಟ್ಯ ಆನಂದವನ್ನೂ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಉತ್ತಮಾಧಮಮಧ್ಯಾನಾಮ್ ನರಾನರ ಕರ್ಮಾಸಂಶ್ರಯಾನ್
ಹಿತೋಪದೇಶಜನನಮ್ ನಾಟ್ಯಮೇತತ್ ಭವಿಷ್ಯತಿ
ಸರ್ವಾರ್ಥೇ ಸರ್ವದಾ ಜೈವಾ ಸರ್ವಕರ್ಮಕ್ರಿಯಾಶ್ವಥಾ
ಸರ್ವೋಪದೇಶ ಜನನಮ್ ನಾಟ್ಯಮ್ ಲೋಕೇ ಭವಿಷ್ಯತಿ

ದುಃಖಾರ್ಥಾನಾಮ್ ಶ್ರಮಾರ್ಥಾನಾಮ್ ಶೋಕಾರ್ಥಾನಾಮ್ ತಪಸ್ವಿನಾಮ್
ವಿಶ್ರಾಂತಿಜನನಮ್ ಕಾಲೇ ನಾಟ್ಯ ಮೇತತ್ ಭವಿಷ್ಯತಿ.

'ಹಿತೋಪದೇಶಜನನವನ್' ಮತ್ತು ವಿಶ್ರಾಂತಿಜನನವನ್' ಹಾಗೂ 'ವಿನೋದಜನನಮ್' ಇವು ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಗುರಿಗಳು. ಭಾಮಹ ಇದನ್ನೇ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಧರ್ಮಾರ್ಥಕಾಮಮೋಕ್ಷೇಷು ವೈಚಕ್ಷಣ್ಯಮ್ ಕಲಾಸು ಚ
ಪ್ರೀತೀಮ್ ಕರೋತಿ ಕೀರ್ತೀಮ್ ಚ ಸಾಧುಕಾವ್ಯನಿಬಂಧನಮ್

ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಿಂದ ಮಾನವ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸುವನು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ದುರಂತ ನಾಟಕ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಸಾಂತ್ವನಕಾರಿ ಗುಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ದುರಂತವೆಂದರೆ ಗುಮನಾರ್ಹವಾದ, ತನ್ನಲ್ಲೇ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಹಾಗೂ ಗಹನವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದರ ಅನುಕರಣೆ. ಇದು ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಯುಕ್ತವಾದ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆಯು ಬಳಕೆಯು ಮೂಲಕ ಜರುಗುವಂಥದು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಮುಖ್ಯ ಕಥನವಲ್ಲ. ಇದು ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಗಳ ಉದ್ದೀಪನದಿಂದ ಅವೇ ಭಾವಗಳನ್ನು ವಿರೇಚನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ:' ಈ ಬಗೆಯ ಗುರಿ ದುರಂತನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಸಮ. "ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ದುರಂತ ನಾಟಕ ಉತ್ತಮವೇಕೆಂದರೆ ಅದು ನಾನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಕಲೆಯ ಗುರಿಗಳನ್ನು ಉತ್ತಮರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದು ಕಲೆಯ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕಾರ."

2.5 ಮಿಮೆಸಿಸ್ (ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್) ಹಾಗೂ ಅನುಕರಣಮ್ (ಭರತ) ಪದಗಳ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ಅನಂತರದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಪದಗಳಿಗೆ ಸರಳವಾದ ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿತ್ತು ಸಂಕುಚಿತಗೊಳಿಸಿದರು. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ:

ನಾನಾ ಭಾವೋಪಸಂಪನ್ನಂ ನಾನಾವಸ್ಥಾಂತರಾತ್ಮಕಂ
ಲೋಕವೃತ್ತಾನುಕರಣಂ ನಾಟ್ಯಮೇತನ್ಮಯಾಕೃತಂ

ನಾಟ್ಯವೇದದ ನಿರ್ಮಾತೃ ಬ್ರಹ್ಮ, ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಈ ನಾಟ್ಯವು ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ವಿವಿಧ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಲೋಕದ ಅನುಕರಣವೆಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇದೇ ಮಾತು 26ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಅನಂತರದವಲ್ಲಿ ಬಂದ ಧನಂಜಯನಂಥವರು ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾರೆ. ("ಅವಸ್ಥಾನು ಕೃತಿಯೇ ನಾಟ್ಯ) ಅನುಕರಣದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಪ್ಲೇಟೋಗಿಂತ ಭರತನಿಗೆ ಸಮೀಪನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ಲೇಟೋ ಸುಂದರವಾದುದು ಮಾತ್ರ ಅನುಕರಣೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವೆಂದಿದ್ದನು. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪ್ರಕಾರ ಸರಿಯಾದ ಅನುಕರಣೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಆನಂದದಾಯಕವೇ ಹೊರತು ಅನುಕರಣೆಗೊಂಡ ವಸ್ತುವಿನ ಸ್ವಭಾವಸ್ವರೂಪ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾನವ ಕ್ರಿಯೆ, ಸ್ವಭಾವ ಹಾಗೂ ರಾಗಗಳು

ಅನುಕರಣೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದುವುಗಳೆಂದಿದ್ದಾನೆ. ಮಾನವ ಇಲ್ಲವೇ ವಸ್ತು ಇವುಗಳನ್ನು ಇರುವಂತೆ, ಇದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾದಂತೆ ಅಥವಾ ಇರಬೇಕಾದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲೆಂದು ಅನುಕರಿಸಲಾಗುವುದೆಂದು ಮುಂದಿನ ವಿಮರ್ಶಕರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಭಾರತೀಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರೂ ಕೂಡ ಅನುಕರಣಮ್ ಎಂಬುದನ್ನು 'ಅನುಸರಣಮ್' ಅಥವಾ 'ಅನುವ್ಯವಸಾಯಮ್' ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

2.6. ಎಲ್ಲ ಮಾರ್ಗ ಚಿಂತಕರಿಗೂ ಸಾರ್ವತ್ರೀಕರಣವೆಂದರೆ ಬಹಳ ಆಸಕ್ತಿ. ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಕೃತಿಕಾರ ಇಲ್ಲವೇ ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಆದರ್ಶೀಕರಿಸಿ, ಅದು ಸರ್ವತ್ರ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಎಂಬ ಮಾತು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಟ್ಟನಾಯಕ ಮೊದಲು ಬಳಸಿದನೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಹಿರಿಯಣ್ಣ, ಹನುಮಂತ ರಾವ್ ಹಾಗೂ ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಹಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈ ಮಾತನ್ನು ಬಗೆಬಗೆಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಕುರಿತು ಬರೆಯುತ್ತಾ ವಿಮ್ಸಟ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೂಕ್ಸ್ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಈ ಪದವನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದವರೆಲ್ಲ, ಹಿಪೋಕ್ರಿಟಸ್ ಹೇಳುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಭಾವವಿರೇಚಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದ್ದು ವೈದ್ಯಕೀಯ ಅರ್ಥವಲಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆಯೋ ಅಥವಾ ಇದಕ್ಕೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಇಲ್ಲ ವೈನೈತಿಕ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇದೆಯೇ ಎಂದೆಲ್ಲ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್ಲರ ಅರ್ಥದಲ್ಲೂ ಇದು ಸ್ವಾರ್ಥಮೂಲ ಭಾವಗಳಾದ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆ" (ಪು.36) ಕಾವ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತನ ಮಾತನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ ಟಿ.ಎಸ್.ಎಲಿಯಟ್ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಜರುಗುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರಸನ ಅಥವಾ ಅದರಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ. ಈ ವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಇವೆ.

2.7. ಔಚಿತ್ಯ, ಅಲಂಕಾರಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ, ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಗುಣ ದೋಷ ವಿವೇಚನೆ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಈವರೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಷ್ಟು ಮಹತ್ವದವುಗಳಲ್ಲ. ರಸದಂತಹ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಗೌಣವೇ ಸರಿ. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯ ಉಪಮಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬಾರದಂತವುಗಳು. ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರ ಒಂದು ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ಹೊರೆಸ್, ಹಾಗೂ ಲಾಂಗಿನಸ್ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಷ್ಟು ಮನ್ನಣೆ ಇತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಹೇಳಿದ ಆದರ್ಶದ ಅನುಕರಣೆಯ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರೆಸ್ ಒಂದು ಅನ್ವಯಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡನು. ಭಾರತದಲ್ಲಿಯಾದಂತೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಅನಂತರದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಲಂಕರಣ, ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ರಾಚನಿಕ ನಿಯಮಗಳ ರೂಪಣ ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತರು. ಹೊಸ ವಿಮರ್ಶಕನೊಬ್ಬ ಬಂದನೆಂದರೆ ಅವನೊಡನೆ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಹೆಚ್ಚಿತು ಎಂದರ್ಥ. ಅವುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೊರೆಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದರೆ ಲಾಂಗಿನಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಹೊರೆಸ್‌ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿವೆ. ಮಧ್ಯಕಾಲ ಹಾಗೂ ನವೋದಯ ಕಾಲದ ವೇಳೆಗೆ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ

ಅತ್ಯಧಿಕವಾಗಿತ್ತು. ಇಂಥದೇ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಅಲಂಕಾರಿಕರಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರವಾಯಿತು. ಆನಂದವರ್ಧನ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಹಾಗೂ ಮಮ್ಮಟರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದವರ ಗುರಿಯೆಲ್ಲ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ, ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ ಹಾಗೂ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಲಕ್ಷಣ ನಿರ್ವಚನ.

3. ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವವಾಗುವವರೆಗೆ, ಭಾರತೀಯ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು, ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪರಂಪರೆಯೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡುದರಿಂದ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಮೂಡಬೇಕು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಿಮರ್ಶಕರ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ಇಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿರಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಗೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಉದಾ. ರಸ, ಭಾವ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿ. ವಿಮರ್ಶಕರ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ. ಇದನ್ನು ಕುಂತಕ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ತತ್ತ್ವವೆಂಬಂತೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ, ಭಾರತೀಯ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗದ ಎಷ್ಟೋ ಚಿಂತನೆಗಳಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಪಶ್ಚಿಮದ ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕರೇ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ನಿಲುವೆಂದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಸಹಜವೆಂಬುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಪರಂಪರೆ ಕಲಿಯದಿರಲು ಯಾವ ಕಾರಣಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಪಶ್ಚಿಮದ ತೌಲನಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರನಿಗೆ ರಸ ಹಾಗೂ ಧ್ವನಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ತನ್ನ ಪರಂಪರೆಗೆ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಬಲ್ಲವು ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಈಚೀನ ಭಾರತೀಯ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಕೂಡ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಧಾನಗಳು ಹೇಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗಬಲ್ಲುವು ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸುಮ್ಮನೆ ವಿದೇಶೀಯ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿ ಅನುಸರಿಸಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಬಲ್ಲುದನ್ನು ಆಯ್ದು ಅದನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ವ್ಯಕ್ತಿವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಜನ್ಯವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು–ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಯುರೋಪಿನ ರೂಪನಿಷ್ಠ ಚಿಂತನೆಗಳು ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯರ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಜೀವಿತ–ಮರೆಯಬಹುದು. ಹೀಗೆಯೇ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೈ ತಳೆದ ಗೌಣ ವಿಚಾರಲಹರಿಗಳು ಇಂತಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಲಾರವು. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಎರಡೂ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮಹತ್ವದ ಚಿಂತನೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆಯೋ ಅದು ಈಗಾಗಲೇ ಆಯಾ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದೆ.

4. ನಾವೀಗ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವನ್ನುಳ್ಳ ಚಿಂತನೆಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. (ಬಹುಶಃ ಇನ್ನೂ ವಿಶಾಲವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಈ ವಿರೋಧಗಳನ್ನೂ ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೋ

ಏನೋ) ಈ ಬಗೆಯ ವಿರೋಧಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳು ತಳೆದ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿವೆ. ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ಮನ್ನಣೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಪುರಸ್ಕಾರಗಳು ಅಲ್ಲಿ, ವಿವೃತ ರಚನೆ ಇರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಉದಾಯವಾಗದಂತೆ ತಡೆ ಹಾಕಿದವು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಅನುಮಾನ ಹಾಗೂ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನ ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವಿವೃತ ರಚನೆಯನ್ನುಳ್ಳ ಪುರಾಣದಂತಹ ಪ್ರಕಾರಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪ್ರಮುಖ ನೆಲೆಯೆಂದರೆ ಯಾವುದು ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬರುವುದೋ ಅದಷ್ಟೇ ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯವೆಂಬ ಚಿಂತನೆ. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣನಾದ, ಪರಮಮೂಲ್ಯವನ್ನುಳ್ಳ ಜೀವಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಮಾನವತಾವಾದದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಪರಿಗಣನೆಯು ಗಡಿಯಾರದ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಜೀವಿತದ ಪರಮ ಗುರಿಯನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದರಿಂದ ಸಾವಿನ ಆಚೆಗೆ ಏನಾದರೂ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಪುರಸ್ಕಾರವಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಂತನೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದುರಂತನಾಟಕಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ದುರಂತನಾಟಕವೂ ಇಲ್ಲ; ಸುಖಾಂತ ನಾಟಕವೂ ಇಲ್ಲ. (ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ) ಏಕೆಂದರೆ ಸಾವು ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚತ್ತು ಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲು ಮಾಡುವ ನಿದ್ರೆಯೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ಮೃತರಾದ ರಕ್ಕಸರಿಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣ ಇಲ್ಲವೇ ಮೋಕ್ಷವುಂಟು. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲವೆಂಬುದು ನಿರಂತರಪ್ರವಾಹ. ಜೀವನದ ಚಕ್ರೀಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಆಗ ಒಳಿತು ಹಾಗೂ ಕೆಡುಕು ಎಂಬ ಎರಡೂ ಗುಣಗಳೂ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅತ್ಯವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಇವೆರಡೂ ಆಮ್ಲಜನಕ ಮತ್ತು ಇಂಗಾಲದ ಡೈ ಆಕ್ಸೈಡ್‌ಗಳಿದ್ದಂತೆ. ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಮೈ ತಳೆಯುತ್ತದೆ ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದು ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುವ ಪರಿವರ್ತನಾ ಕ್ರಿಯೆ; ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹುಟ್ಟೂ ಕೂಡ ಒಂದೊಂದು ಪುನರ್ಜನ್ಮವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾದ ಕಾರಣ ಸಾವಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಭಯವಿಲ್ಲ. ಅದರ ಕ್ಷಣಿಕತೆಯನ್ನು ತೋರಲೆಂದು ಮಾತ್ರ ನಟ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಸಾವಿಗೆ ಯಾವ ಮಹತ್ವವೂ ಇಲ್ಲ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ

ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಭಾಷೆ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೆ ದೊರಕಿದಷ್ಟು ಮನ್ನಣೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಗಳ ಒಳ್ಳೆಯ ಅನುವಾದಗಳು ಮತ್ತು ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಪಾಂಡಿತ್ಯವುಳ್ಳವರು ಇರದಿರುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯೆಂದರೆ ಶುಷ್ಕವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಅಲಂಕಾರಗಳ ಕೊನೆಮೊದಲಿಲ್ಲದ ವರ್ಗೀಕರಣ ಅಥವಾ ನೀರಸ ಶಿಕ್ಷಾಸೂತ್ರಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಎಂದು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿರುವ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆ ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಪೂರಕವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕೇವಲ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಕೂಡ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರಿಗೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಪೂರ್ಣ ಅರಿವಿತ್ತೆಂದೂ, ಅವರ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ನಿಲುವುಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸುವುದು ಲಾಭದಾಯಕವಾಗಬಹುದು ಎಂದೂ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ತೌಲನಿಕ ವಿವೇಚನೆಗಳು ಫಲ ನೀಡಬಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು : ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಮತ್ತು ಭರತ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ನಾಟಕದ ರಚನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆಸುವ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು; ರಸಾನುಭವದ ಸ್ವರೂಪ; ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಆನಂದವರ್ಧನ, ಕಾಂಟ್ ಮತ್ತು ಕೋಲ್‌ರಿಜ್‌ರು ಬೆಳೆಸಿದ ವಾದಗಳು; ಹೊರೇಸ್, ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ರಾಜಶೇಖರರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಔಚಿತ್ಯದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು; ಡೆಮೆಟ್ರಿಸ್, ಡಿಯೋಪಿಸಿಸ್, ಸಿಸೆರೋ, ಕ್ವಿಂಟಿಲೀನ್ ಮತ್ತು ಬೇಜ್‌ಹಾಟ್ ಅಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಾಮನ, ದಂಡಿ, ರುದ್ರಟರು ಇಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶೈಲಿಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ ವಿಧಾನ; ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ, ಭಾಮಹ, ಕುಂತಕ ಮತ್ತಿತರ ಆಲಂಕಾರಿಕರುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಕುರಿತ ಕಲ್ಪನೆಗಳು; ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ವೃತ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ, ಆನಂದ ವರ್ಧನನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕಾದ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮತ್ತು ರಿಚರ್ಡ್ಸ್, ಎಂಪ್ಸನ್ ಮೊದಲಾದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಮರ್ಶಕರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು; ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆ ಆಗಿರುವ ರೂಪಕದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಆಲಂಕಾರಿಕರ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ರಿಚರ್ಡ್ಸ್, ಮಿಡಲ್‌ಟನ್ ಮರ್‍ರೆ, ಹರ್ಬರ್ಟ್‌ರೀಡ್, ವಿಲಿಯಂ ಎಂಪ್ಸನ್, ಕ್ಲಿಯಾಂತ್ ಬ್ರೂಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಫಿಲಿಪ್‌ವಾಲ್ ರೈಟ್‌ರವರ ಇಂತಹುದೇ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಂತಹ ಅಭ್ಯಾಸವೊಂದು ಕೇವಲ ಪ್ರಾಕ್ತನಾಸಕ್ತಿಯಾಗಿ ಅಥವಾ ಬೌದ್ಧಿಕ ವ್ಯಾಯಾಮವಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲುದೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ

ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚುರ್ಯವನ್ನುಳ್ಳ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನವೆಂದು ಹೇಳಲಾದ 'ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು' ಇವರ ಈ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನವು ತೋರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಜೆ.ಸಿ. ರಾನ್ಸೊಮ್, ಅಲೆನ್‌ಟೇಟ್, ಬ್ರೂಕ್ಸ್, ವಾರೆನ್, ಬ್ಲಾಕ್‌ಮರ್, ವೀಲ್‌ರೈಟ್, ವಿಂಟರ್ಸ್ ಮತ್ತು ಬರ್ಕ್ ಮುಂತಾದ ಅಮೆರಿಕನ್ ವಿಮರ್ಶಕರ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್, ಎಂಪ್ಸನ್ ಮತ್ತವರ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. "ಇದು ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಲವಾಗಿ ೧೯೪೦ ಮತ್ತು ೧೯೫೦ರ ದಶಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ವೇಳೆಗೆ ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತು. ತನ್ನ ಬಹುಪಾಲು ಗುರಿಗಳನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿ ಅದು ಸಧ್ಯಕ್ಕೆ, ತಾನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಲು ಹೊರಟ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಐಕ್ಯವಾಗುವ ಎಲ್ಲ ಯಶಸ್ವಿ ಕ್ರಾಂತಿಗಳ ಹಣೆಯಬರಹವನ್ನು, ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. "ಒಮ್ಮೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯಾಗಿ ಕಂಡ ಅದು ಈಗ ಒಂದು ರೂಢೀಯಾಗಿದೆ" (ಎಸ್. ಎನ್. ಗ್ರುಬ್ಸ್ಟಿನ್ ೨೯೬೭). ಆಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶೆ, ಮೂಲಸ್ವರೂಪ ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ಆಂತರ್ಯ ನಿಷ್ಠವಿಮರ್ಶೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಬೇರೆಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಕರೆಯಲಾದ ಈ ಪ್ರಸ್ಥಾನವನ್ನು "ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕಾಗಳಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಯುತ ವಿಮರ್ಶೆ ಚಳುವಳಿಯೆಂದು" ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದು "ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೋಧನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಭಾವ" ಬೀರಿದೆ.

ಹಿಂದಿನವರಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ಕಾಂಟ್ ಮತ್ತು ಕೋಲ್‌ರಿಜರಿಂದ ಮತ್ತು ಈಚಿನವರಲ್ಲಿ ಎಲಿಯಟ್ ಮತ್ತು ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ರವರಿಂದ 'ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ' ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಲನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ರಚನೆ, ರೂಪ, ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗೆ ನೀಡುವ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ, ಕಲೆಯು ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾರ್ಯಮಾಡುವ ಒಂದುಬಗೆಯ ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವ ಕಾಂಟನ ನಿಲವು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಯು ಒಂದು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸುವ ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಶಕ್ತಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಒಂದು ಬಗೆಯ ದರ್ಶನ ಎನ್ನುವ ಕೋಲ್‌ರಿಜ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇವು ಈ ಹೊಸ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ತಳಹದಿಗಳು. ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದರೆ ಬದಲಾಗುವ ಒಂದು ಶ್ರೇಣಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ; ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಸಂವೇದನೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಭಾವ ಭಿನ್ನ; ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಯಪಡಿಸಲು ಅದಕ್ಕಿರುವ ಸ್ವಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಓದುಗನ ಗಮನ ಕಾವ್ಯವೇ ಹೊರತು ಕವಿಯಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಎಲಿಯಟ್ಟನ ಕಾಣಿಕೆಗಳು. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ 'ಸಂಪೂರ್ಣತಮ ಉಕ್ತಿ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ; ಗ್ರಂಥಪಾಠದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ಣಯಗಳಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನ; ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆಯತ್ತ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರಿಕರಿಸುವುದು; ಇವೆಲ್ಲಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ ಕೊಡುಗೆಗಳು.

ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶಕರು ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಳ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟರು.. ತತ್ತ್ವನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಅನ್ವಯ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಗಳು ಅವಧಾರಣೆಗಳು ಇದ್ದರೂ, ಕೆಲವು ಆಲೋಚನೆ

ಮತ್ತು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಸಮಾನವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕವನ ಒಂದು ಶಾಬ್ದಿಕ ಕಲಾಕೃತಿ. ಅಂತರ್ಮುಖಿಯಾದ ಒಂದು ಭಾಷಾರಚನೆ ಮತ್ತು "ಅದನ್ನು ಬರೆದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಲ್ಲವನಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಲು ಬೇಕಾದುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನಲ್ಲೇ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ" (ಎಲಿಸೊ ವಿವಾಸ್) ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು, ಬೆಲೆಕಟ್ಟಲು ಬೇಕಾದ ಸಾಮಗ್ರಿ ಮತ್ತು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಇವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. 'ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಇರುವ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೂ ಒಂದು' (ಅರ್ಲೆಟೇಟ್) ಮತ್ತು 'ಅದು ನೀಡುವ ಅರ್ಥ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು' (ಕ್ಲಿಯಾಂತ್ ಬ್ರೂಕ್ಸ್) ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ಅರಿವು ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪದ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಂವಹನವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಇತರ ಅರಿವುಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಾನ್ಸಮ್ ಹೇಳುವಂತೆ "ಒಂದು ನಿರೂಪಣೆಯಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವಿರುವುದು ಅದರ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಒಂದು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸ್ತರವನ್ನು ಅದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ". ನಾವು 'ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಮತ್ತು ನೆನಪುಗಳ ಮೂಲಕ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ, ಸಾಂದ್ರತರ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾದ ಜಗತ್ತಿನ ಮೂಲರೂಪವನ್ನು ಮರಳಿ ಪಡೆಯಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎಣಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಈ ಅರಿವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅಥವಾ ಸ್ವರೂಪತಃ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ". ಈ ಅರಿವು ತನ್ನದೇ ಆದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯರೂಪದ ಹಾಗೂ ಅದರ ಮೂಲಕ ದೊರಕುವುದರಿಂದ, ಅದನ್ನುಳಿದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ "ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅರಿವುಗಳ ಸಂಗಡವೇ ಅವುಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆಯಲ್ಲದೆ, ಸ್ಪರ್ಧೆಗೆ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ" (ಕ್ಲಿಯಾಂತ್ ಬ್ರೂಕ್ಸ್).

ಹೀಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಭಾವಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಅದು ದಿನದ ಬದುಕಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ಹಸಿ ಭಾವವಾಗಿರದೆ, ಗುಣದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನ ಭಾವ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ಸ್ವತಃ ಮುಖ್ಯವಾದುವಲ್ಲ. ಅವು ವಿಚಿತ್ರಬಗೆಯ ಮಾರ್ಪಾಡಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅದೃಶ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಭಾವಗಳು 'ಅ-ವ್ಯಕ್ತೀಕರಿಸಲ್ಪಡು'ತ್ತವೆ. ಎಂದರೆ ಕವನ ತನ್ನ ಕರ್ತೃ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ವಿಮೋಚನೆ ಪಡೆದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ, ಸ್ವತಂತ್ರ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾವವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗಿರುವ ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ತನ್ನದೇ ಆದ, ಬೇರೆಲ್ಲೂ ಕಾಣದ ಸಂವಹನ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ.

ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಕೇವಲ ಸ್ವತಂತ್ರವಷ್ಟೇ ಆಗಿರದೆ, ಸ್ವಯಂ ಕೇಂದ್ರಿತವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನಿಂದ ಹೊರಗಿನ ಯಾವುದನ್ನೂ ಅದು ಗುರಿಯಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುದಿಲ್ಲ. ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ತೊಂಬತ್ತರ ದಶಕದ ಸೌಂದರ್ಯವಾದದೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಸಬಾರದು – ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬದುಕನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಕಲೆ ಸ್ವತಃ ಒಂದು ಗುರಿ. ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ವಿದೃಶ ಅಂಶಗಳು ಪಡೆಯುವ ಸಮನ್ವಯ ಆಕಾರ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳು ಅದರ ಸೀಮೆಯ ಆಚೆ ಇರದಂತವುಗಳು ಈ ಸಮನ್ವಯ ಕಲೆಗೆ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು

ಕಲೆಯನ್ನು ಅದರ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗಾಗಿ ಗಮನಿಸುವವರನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ, ಏನನ್ನೂ ಸಮರ್ಥಿಸುವುದಿಲ್ಲ. "ತನ್ನ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಅದು ಅನುಭವದ ಪೂರ್ಣರೂಪವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ; ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಕ್ರಿಯಾರೂಪಗಳೊಡನೆ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಯೋಜನಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ' (ಅಲೆನ್ ಟೇಟ್). ಆದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಮೌಲ್ಯವಿದೆ, ಏಕೆಂದರೆ, ಟೇಟನ ಪ್ರಕಾರ, ಅಸಾಪೇಕ್ಷ ಮತ್ತು ಪೂರ್ಣ ಅನುಭವಕ್ಕಾಗಿ ಮಾನವನ ಅದಮ್ಯ ಹಂಬಲದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂಬಲವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವ ತೃಪ್ತಗೊಳಿಸಲಾರದು.

ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶಕರು ತಳೆದ ನಿಲುವು ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕವನ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ, ಒಂದು ಶಾಬ್ದಿಕ ವಸ್ತು, ಆದ್ದರಿಂದ "ಕವನದ ಅಭ್ಯಾಸವೇ ಕವನದ ನಿಜವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ" (ಕ್ಲಿಯಾಂತ್ ಬ್ರೂಕ್ಸ್). ರಾನ್ಸಮ್ ಹೇಳುವಂತೆ ' ಒಳ್ಳೆಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಬರೆಹ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ವಿಮರ್ಶಕ ಕವನವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೋಡುತ್ತಾನೆ...." ಇದರಿಂದಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕ "ಕವನವನ್ನು ಕವನವೆಂದು ನೋಡಬೇಕೇ ವಿನಾ ಕವಿಯ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅನುಬಂಧವೆಂದಾಗಲೀ ಅವನ ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರತಿಫಲನವೆಂದಾಗಲೀ, ಭಾವನೆಗಳ ಇತಿಹಾಸದ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತ ಎಂದಾಗಲೀ ನೋಡಬಾರದು. ಇಂತಹ ಅವಧಾರಣೆಯು ಕೃತಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪಠನವನ್ನು ಮತ್ತು ಕವನಗಳನ್ನು ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವುದರಿಂದ, ಭಾಷೆಗೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಗಮನವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ" (ಬ್ರೂಕ್ಸ್). ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಿಜವಾದ ಕೆಲಸ "ಭಾಷಾವಿಧಾನಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದು" (ರಿಚರ್ಡ್ಸ್). ಈ ಭಾಷಿಕ ಆಸಕ್ತಿ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕ್ಲಿಯಾಂತ್ ಬ್ರೂಕ್ಸ್ ಹೇಳುವಂತೆ.... "ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ವಿಮರ್ಶಾ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು : ಕವಿಯ ಮೇಲೆ ಅಥವಾ ಓದುಗನ ಮೇಲೆ ಅಲ್ಲದೆ ಕವನದ ಮೇಲೆ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವ ಒಂದು ಬಲವಾದ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಕವನವನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನುಳ್ಳ ಒಂದು ರಚನೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಸೀಮೆಗಳು ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ". ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಕಾಳಜಿಗಳು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟವೃತ್ತಿ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಾಗಿರದೆ, ಈ ಯುಗದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಒಲವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. "ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಂದ್ರವಾದುದರ ಅಂಗವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಉದಯವಾಯಿತು. ಅರ್ಥವಿಜ್ಞಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಸಾಂಕೇತಿಕ ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾನವ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಯೂಂಗ್, ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ರ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಇದೇ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಬ್ರೂಕ್ಸ್. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದರಿಂದ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮೊಟಕುಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಂತಾಗಲೀ, ತನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಂತಾಗಲೀ ಆಗದೆ, ತನ್ನ ಕಾಲದ ಮಹತ್ತ್ವದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದೆ.

ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅನುಸರಿಸಿದ ವಿವಿಧ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತಂತ್ರಗಳ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಬಹಳ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಅವರ ಸಾಧನೆ, ಸೋಲುಗಳ ಮೌಲ್ಯವಿವೇಚನೆ ಇದರ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊರಗಿರುವುದರಿಂದ ಈವರೆಗೆ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಸಾರಾಂಶವೆಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶೆಯೊಡನೆ ಮುಂದೆ ನಡೆಸಲಿರುವ ತೌಲನಿಕ ವಿವೇಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕು.

"ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಬಲ್ಲ ಅನುಭವದ ಮುಖ್ಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ತರುವ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತ ಭಾಷಿಕಕೃತಿ ಕವನ"., ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶಕರ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದ ಅನುವಾದದಂತೆ ತೋರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಮುಖ ರಸಜ್ಞ ಎಲಿಸೋ ವಿವಾಸನ ಮಾತು. ಕಾವ್ಯದ ಶಾಬ್ದಿಕರೂಪವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭರತ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ವಾಚಕಾಭಿನಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಭಾಮಹ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಸಮಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡಿ ಅವುಗಳ ಸಹಯೋಗವೇ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕುಂತಕ ಮತ್ತು ಬಹುಶಃ ಮಮ್ಮಟರನ್ನುಳಿದರೆ, ಮುಂದಿನ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಶಬ್ದದ ಮೇಲೆ ಅವಧಾರಣೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅರ್ಥ ಗೌಣವಾಯಿತು. ದಂಡಿಗೆ ಇಚ್ಚಿತ ಅರ್ಥವನ್ನುಳ್ಳ ಶಬ್ದಗಳ ಸರಣಿ ಕಾವ್ಯ ಶರೀರವಾಯಿತು. ರೀತಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವೆಂದು ಹೇಳಿದ ವಾಮನ, ಪದಗಳ ವಿಶೇಷವತ್ತಾದ ರಚನೆಯನ್ನು ರೀತಿ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆನಂದವರ್ಧನನಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ, ಗುಣ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ವಾಕ್ಯವೇ ಕಾವ್ಯವೆಂದವನು ರಾಜಶೇಖರ. ಕುಂತಕನಿಗೆ ಅದು ವಕ್ರೋಕ್ತಿ; ರಸಯುಕ್ತವಾಕ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ವಿಶ್ವನಾಥ. ರಮಣೀಯಾರ್ಥವನ್ನು ನೀಡುವ ಶಬ್ದವನ್ನು ಜಗನ್ನಾಥ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಯುಕ್ತ ಅಥವಾ ವಕ್ರಭಾಷೆ ಅಥವಾ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಕ್ಯರಚನೆ ಅಥವಾ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವೃತ್ತಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು, ಶಾಸ್ತ್ರದಂತಹ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಶಬ್ದಗಳ ಏಕೈಕ ಕಾರ್ಯವೆಂದರೆ ಆ ವಿಷಯವನ್ನು ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ಕುಂತಕನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಈ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳ ನಡುವಣ ಗೆರೆ ನಿಜವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಚರ್ಚೆಗಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದು (ಏವಂ ವಿಧೋ ವಿವೇಕಃ ಸಮುದಾಯಾಂತಃ ಪಾತಿನಾಂ ಅಸತ್ಯ ಭೂತಾನಾಮಪಿ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ನಿಮಿತ್ತಂ ಅಪೋದ್ಧೃತ್ಯ ವಿವೇಚನಂ). ಕಾವ್ಯದ ಇರುವಿಕೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆಯೇ ಕಾರಣ. ಏಕೆಂದರೆ ಉಳಿದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಬ್ದಿಕ ರಚನೆಯಿಂದ ಅವುಗಳ ಅರ್ಥ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದವೇ ಅರ್ಥದ ಶರೀರ, ಮೂರ್ತ ರೂಪ, ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಆದಿ ಹಾಗೂ ಅಂತ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಾಜಶೇಖರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತಿಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಕಂಡು, ಕವಿಯ ಶಬ್ದಗಳು ವಸ್ತುವಿಗೆ ರಸವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಅವನ್ನು ನೀರಸ ಮಾಡುತ್ತವೆಯೇ ವಿನಾ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ (ಕಾವ್ಯೇತು ಕವಿವಚನಾನಿ ರಸಯಂತಿ ವಿರಸಯಂತಿ ಚ, ನ ಅರ್ಥಾನಿ). ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಸ್ತುಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ,

ಮಹತ್ವದ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸತ್ಯ.. ಭಟ್ಟತೌತ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಋಷಿಯಲ್ಲದವನು ಕವಿಯಾಗಲಾರ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳ ಸತ್ಯತೆಯನ್ನು 'ಕಾಣು'ವುದರಿಂದ ಕವಿಯನ್ನು ಕವಿಯೆನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಅನ್ನುತ್ತಾನೆ.ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಳಕೆಯಲಿ, 'ಕವಿ' ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಋಷಿ ಎಂದೂ ಕವನಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಾತನೆಂದೂ, ಅರ್ಥವಿದೆಯೆಂದೂ ಆತ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅತಿವಿಸ್ಪಷ್ಟ ದರ್ಶನ ಪಡೆದಿದ್ದ ಆದಿ ಹಾಗೂ ಶ್ರೇಷ್ಠಕವಿಯ ಕಾವ್ಯವು ಕೂಡಾ ಆದರ್ಶದ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಪಡೆಯುವವರೆಗೆ, ದರ್ಶನವೂ ಶಬ್ದವಾಗುವವರೆಗೆ, ಜನ್ಮತಾಳಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆಯೇ ಪ್ರತಿಭೆಯೆಂದರೆ, ಜಗನ್ನಾಥನ ಮಾತಿನಂತೆ ಕಾಣುವ ಶಕ್ತಿಯಷ್ಟೇ ಆಗಿರದೆ, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಲು ಸೂಕ್ತವಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೂ (ಕಾವ್ಯ ಘಟನಾನುಕೂಲ ಶಬ್ದಾರ್ಥೋಪ ಸ್ಥಿತಿಃ) ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ವೇದದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದಿರುವ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಮುಗಿಸುವುದು ಅನುಚಿತವಾಗಲಾರದು. ಹಲವು ಶ್ರೇಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಗರಿಷ್ಠ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ, ತೈತ್ತಿರೀಯದಲ್ಲಿ, ದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮ, ಹದ್ದುಗಳಲ್ಲಿ ಗರುಡ, ಜನರಲ್ಲಿ ಅತಿಥಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ಕವಿಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಪದವೀಃ ಕವಿನಾಂ ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಅರಿತವನು ಎಂದು ಸಾಯಣರು ಇದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಬಂಧದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ನಿಲುವು ತನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲೂ, ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಲ್ಲದು. ಜೊತೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶಕರ ಹಲವು ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲೂಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕುಂತಕ ಒಂದು ಕವನದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕೇವಲ ಸೌಮ್ಯಸಾಹಚರ್ಯವೆಂದು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಯದೆ, ಅದು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಸುಂದರವನ್ನಾಗಿಸಲು ಅವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಹುರುಪಿನ ಸಹಯೋಗ, ಸ್ನೇಹಕ ಪೈಪೋಟಿ, ಸಮತೂಕದ ಸಕ್ರಿಯ ಸಹಕಾರ ಎಂದು ಕಂಡಿದ್ದನು. ಕಾವ್ಯದ "ವಿಸ್ತರಣೆ" ಮತ್ತು "ಸಂಕೋಚನ"ಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಜನಿಸುವ ಅದರ "ಬಿಗುವು" ಎಂದು ಟೇಟ್ ಹೇಳಿರುವುದೂ ಇದನ್ನೇ. ಹೀಗೆಯೇ ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ 'ಅಲಂಕಾರ'ವನ್ನು ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ನೀಡುವ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ರಾನ್ಸಮ್‌ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕವನದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ 'ರಚನೆ'ಗೆ ದೇಶಿ 'ನೆಯ್ಗೆ'ಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವೆಂದು ವಿವರಿಸಬಹುದು.

ಕಾವ್ಯ ಕೇವಲ ಒಂದು ಶಾಬ್ದಿಕರಚನೆಯಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಕೌಶಲದ ಕೃತಿ ಕೂಡ. ಅದು ನಿಸರ್ಗಸಿದ್ಧವಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ನಿರ್ಮಿತ: ಸಿಗುವುದಲ್ಲ. ಮಾಡಿದ್ದು: ಭಾವನೆಗಳ ನಿರರ್ಗಳ ಪ್ರವಾಹವಲ್ಲ, ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತನೊಬ್ಬನ ಸಂಕಲ್ಪಿತ ಸೃಷ್ಟಿ. ಪ್ರತಿಭೆ ಕೇವಲ ದತ್ತವಾಗಬಲ್ಲದು. ಆದರೆ ಕವನವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ನಿರ್ಮಿಸಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ, ಅದೊಂದು ವ್ಯಾಪಾರ, ಕರ್ಮ, ನಿರ್ಮಿತಿ. ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಿತಿ ಶೀಲವಲ್ಲ. ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕಾರಯತ್ರೀ. ಇದು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣದ ಅಪೂರ್ವವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯ ಲೋಕದ ಅನುಕರಣವೂ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಬದಲೂ ಅಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ನಿರ್ಮಿತಿ, ಸಮಾನರೂಪವನ್ನುಳ್ಳದ್ದು. ದಿನದ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾದರೂ, ವಸ್ತುಸಂವಾದಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಪಡೆಯಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ನವ್ಯವಿಮರ್ಶಕರಂತೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೀಮಾಂಸಕರೂ ಕವಿಯ ಸರ್ವಸ್ವತಂತ್ರತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ನಾಮಗಳ ರೂಪಗಳ ಈ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಮೊದಲನೆಯುದರ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ ದೇವರು ಎರಡನೆಯದರವನು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ನೀಲಕಂಠ. ಆನಂದವರ್ಧನ ಅಪಾರವಾದ ಈ ಕಾವ್ಯಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಕವಿಯೇ ಬ್ರಹ್ಮನೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಜಗತ್ತನ್ನು ತನಗಿಷ್ಟಬಂದಂತೆ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ನಿಯತಿಯ ನಿಮಯಗಳಿಂದ ದೂರನಾದವನು, ಅನನ್ಯ ಪರತಂತ್ರ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಈ ಲೋಕದ ನಿರಾಕರಣೆಯೆಂದಾಗಲೀ, ಅದರಿಂದ ವಿಮೋಚನೆಯೆಂದಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ. ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದ ಪ್ರಯೋಜನಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ, ಕಾಣದಂತಾಗಿರುವ, ಈ ಲೋಕದ ಮೂಲಭೂತ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದೇ ಕಾವ್ಯದ ಕೆಲಸ. ಬದುಕಿನ ತಿರುಳಾದ ಆನಂದದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಜರುಗುತ್ತದೆ.

ಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಕದ ವಸ್ತುಗಳು ಮಾತ್ರ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತವೆಂದೇನಲ್ಲ. ಸಂವೇದನೆಗಳು, ಅನುಭವಗಳು, ಅನಿಸಿಕೆಗಳೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ಭಾವ ಅಥವಾ ರಸವು ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ತೃಪ್ತಿಪಡೆಯಲು ಯತ್ನಿಸುವ ವೈಯಕ್ತಿಕ, ಸ್ವಂತ, ವಿಕ್ಷೋಭಕ ಕಚ್ಚಾಭಾವನೆಯಲ್ಲ. ಅದು ಮನಸಿಕ ವಿಶ್ರಾಂತಿ, ಸಂವೇದನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ, ಚರ್ವಣವನ್ನಲ್ಲದೆ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ ಬಯಸದ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭಾವವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬದುಕಿನ 'ಭಾವ'ವೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ರಸ'ವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರಸವೇ ಕಾವ್ಯದ ವಿಲಕ್ಷಣಗುಣ: ಕಾವ್ಯವನ್ನುಳಿದು ಅದು ಮತ್ತೆಲ್ಲೂ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ರಸ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದುಗುಣವೇ ವಿನಾ ಜಗತ್ತಿನದಲ್ಲ (ಅಲೌಕಿಕ, ಲೋಕೋತ್ತರ, ಲೋಕೋತ್ತೀರ್ಣ) ಎಂಬ ಸಮಗತಿಯತ್ತ ಮಾತ್ರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಬಹುದು.

ಈ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಪ್ರತಿಭೆಮಾತ್ರ ಸಾಲದೆಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಗಳು ಬೇಕು. ಇವು ಕಾವ್ಯಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ತಡೆಯನ್ನುಂಡು ಮಾಡುತ್ತವೆಂದಾಗಲೀ, ವಿರೋಧಿಗಳೆಂದಗಲೀ ಎಂದೂ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಶತ್ರುವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಲ್ಲ. ಆನಂದವರ್ಧನನಂತಹ ರಸಪ್ರಸ್ಥಾನಕಾರ ಕೂಡ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥ ಸಂಕಲ್ಪಪೂರ್ವಕವಾದ್ದರಿಂದ ಕವನವೊಂದರಲ್ಲಿನ ಅವಿವಕ್ಷಿತ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದರ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾನೆ(ವಿವಕ್ಷೋಪಾರೂಢಾ ಏವಹಿ ಕಾವ್ಯೇ ಶಬ್ದನಾಮಾರ್ಥಃ).

ರಸವೇ ಕಾವ್ಯದ ವಿಲಕ್ಷಣಗುರಿಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಕವಿಗಳು, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಜ್ಞಾನದ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವೆಂದೂ, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದರೂ, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಷ್ಟೇ

ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ನಿರೂಪಣಾಪಿಧಾನವೆಂದೂ ಭಾಪಿಸಿದ್ದರು. ತೌತನು ಕಾವ್ಯ ದೇಪಿಗೆ ಎರಡು ರೂಪಗಳು, ಅವು ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಫಲ, ಎರಡನೆಯದು ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಜನ್ಯ. ಎರಡರ ನಡುವೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ತಾರ್ಕಿಕ ಹಾಗೂ ಸ್ವರೂಪವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದರೂ ಎರಡೂ ಅರಿಪಿನ ರೂಪಗಳು. ಕಾವ್ಯದ ಜನ್ಮಭೂಮಿಯಾದ ಪ್ರತಿಭೆ ಸದಾ ಹೊಸದನ್ನು ಮತ್ತು ವಸ್ತುಪಿನ ಹೊಸ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಲೆಯಿಸುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೆಂದೂ, ವಸ್ತುವಿನ ಸಹಜ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಬೆಳಕೆಂದೂ ಕುಂತಕ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಸ್ತುಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುವ ಪ್ರಜ್ಞೆ; ಭೂತ, ವರ್ತಮಾನ ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಶಿವನ ಪ್ರಜ್ಞೆ; ವಸ್ತುಗಳ ಪರೋಕ್ಷ ವಿವರಣೆ ನೀಡದೆ ಅವುಗಳ ವಿಸ್ಪಷ್ಟ ಪ್ರದರ್ಶನ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ; ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಮಹಿಮಭಟ್ಟ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗಿಸಿದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ. ಪಿಜ್ಞಾನದ ಅಮೂರ್ತ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗಿಂತ ಮೇಲೆ ಏರಿ ಕಾವ್ಯವು ನಮಗೆ ವಸ್ತುಗಳ ವಸ್ತುಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ರಾನ್ಸಮ್ ಮತ್ತು ಟೇಟ್‌ರವರ ನಿಲುವನ್ನು ಇದು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ.

ಈ ವಿಶಿಷ್ಟಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂವಹನಗೊಳಿಸಲು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಅವಶ್ಯವಾಗಿಯೇ ವಿಶಿಷ್ಟರಚನೆ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ, ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಇತರೆಡೆಯ ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರಂತೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಇದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ತಡಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ವ್ಯಾಕರಣದ ಮತ್ತು ಬಳಕೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ, ಅದೇ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಬಳಸಿದರೂ, ಆ ಶಬ್ದಗಳು ಬಳಕೆಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ಮಾತು ಮತ್ತು ವಾರ್ತೆಯ ಮಾತು ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದಗಳು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅಪೂರ್ವ ಶೋಭೆಯನ್ನು ತರುತ್ತವೆ. ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಶೋಭೆಯನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸೋತಿದ್ದಾರೆ. ವಸ್ತುಗಳು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿದ್ದು, ಅವನ್ನು ಯಾವ ಉಪಾಧಿಗಳೂ ಇಲ್ಲದೆ ಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ ಅವು ಉಂಟುಮಾಡಲಾಗದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ, ಕವಿಯ ಶಬ್ದಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದಾಗ ಅವು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಮಹಿಮಭಟ್ಟ. ಈ ಶೋಭೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಲಂಕಾರ, ರೀತಿ, ಗುಣ, ಧ್ವನಿ ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದರೂ, ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಶಕ್ಯರಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಮೆ, ಬಿಗುವು, ಶಿಲ್ಪ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ದ್ವಂದ್ವತೆ ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳ ಮೂಲಕ ಹೆಚ್ಚಿನದೇನನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶಕರವುಗಳೊಡನೆ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಹೋಲಿಸಬಹುದು.

ಸಮಾನವಾಗಿ ಪಡೆದಿರುವ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದು, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಲಾದ ಉದ್ದೇಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜಾಗ್ರತರಾಗಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅವೆಲ್ಲವೂ ಕಾವ್ಯದ ಸಮರ್ಥಕ ಗುರಿಗಳೆಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ವಿಜ್ಞಾನದ ಬಗೆಗಿನ ಅಸಂತೋಷದಿಂದ ಕಲೆಯ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣತಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ

ಗುರಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಗೌರವ ಅವರಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಬದುಕಿನ ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಗುರಿಯಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಗುರಿ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಸ್ವತಃ ತಾನೇ ಒಂದು ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭರತನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ರಸ ಅಥವಾ ಆಹ್ಲಾದವೇ ಕಾವ್ಯದ ಅಂತಿಮ ಗುರಿ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಭರತನ ಮೇಲೆ ಬರೆದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಗಳಂತಹ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಆನಂದ ಅಥವಾ ಸುಖದ ಗುಣವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದರಿಂದ ರಸವೂ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮೌಲ್ಯಗಳ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಮನುಷ್ಯತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ಕೊಂಚವೇ ಕೆಳಗಿರುವ ಆನಂದದ ಶಿಖರಕ್ಕೆ ಏರಬಲ್ಲ. ರಸವನ್ನು ತನ್ನ ಮುಖ್ಯಗುರಿಯನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವ ಕಾವ್ಯ ತಾನೇ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಮೌಲ್ಯಗಳ ಗುರಿಯನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವಂತೆ ಕೇವಲ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವವರ ಬಗ್ಗೆ ಧನಂಜಯ ಕನಿಕರಪಡುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯಸಾಧ್ಯವಾದ ಆನಂದ ಮತ್ತು ಪೂರ್ಣತೆಗಳ ಉತ್ತುಂಗ ಶಿಖರ ರಸವಾದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತು ಅದು ಕವಿಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶಕರು, ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಂತೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವೆಂದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಸ್ವಯಂ ಕೇಂದ್ರಿತವೆಂದೂ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೆಲವು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ, ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ರಚನೆಗಳ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದರು. ವ್ಯಾಕರಣ, ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ತರ್ಕಗಳಿಂದ ಪಡೆದ ಸಾಧನಗಳು ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳ ನಿರೂಪಣೆ, ವಿವರಣೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿದರು. ಧ್ವನಿರೂಪವನ್ನು ಅವರು ವಿವಿಧ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದರು. ಶಬ್ದಿಮೆಗಳ, ವಾಕ್ಯಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು, ಶೈಲಿಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಯಿತು. ಅಲಂಕಾರಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾರ್ಕಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ. 'ಧ್ವನಿ', ಅಥವಾ 'ವ್ಯಂಜನ' ಎನ್ನಲಾದ ಅರ್ಥದ ಮೂರನೆಯ ಸ್ತರ ಅರ್ಥವಿಜ್ಞಾನದ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಫಲ. ಇದು ಭಾರತೀಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲೇ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿತು ಮತ್ತು ಶತಮಾನಗಳಿಗೆ ಮೊದಲೇ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಿಂಬಲಿಸ್ಟ್ ಮತ್ತು ನವ್ಯವಿಮರ್ಶಕರ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿತ್ತು. ಬ್ರೂಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಎಂಪ್ಸನ್ನರನ್ನು ಓದುವವರಿಗೆ ಮಮ್ಮಟ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವನಾಥರಲ್ಲಿನ ಅಲಂಕಾರ, ರಸ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಹಳೆಯವೆಂದು ಅನ್ನಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆನಂತರದ ಅಲಂಕಾರಿಕರಲ್ಲಿ ಅನವಶ್ಯಕವಾದ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳೂ, ಅತಿಯಾದ ವಿಭಾಗಗಳು ಇರುವುದು ನಿಜವಾದರೂ, ಅದು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳ ಹಣೆಯ ಬರೆಹ. ತೀರಾ ಹೊಸದಾದ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೂಡ ಅದರಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ಲಕ್ಷ್ಯಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಇಂದಿನ ಯಾವ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೂ ಗೌರವ ತರುವಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಭಿರುಚಿಯ ಸ್ತರವನ್ನು ಮತ್ತು ನಿಶಿತ ತರ್ಕವನ್ನೂ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ.

ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಜೊತೆಗೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಅಂದಿನ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಕವಿಗಳ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದರ ಬದಲು, ಯಾವ ಶ್ರದ್ಧಾವಂತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾದರೂ ಅಂತಹದೇ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ತಲುಪಲು ಸಹಾಯಮಾಡುವ, ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಯಾವ ಪ್ರಸ್ಥಾನವಾದರೂ ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡಬಹುದಾದ ಸಾಧನೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪುನಃ ಸ್ಥಾಪನೆಗೊಳಿಸುವುದು ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ಗಹನವಾದ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶಕರು ನಾಗರಿಕ ಬದುಕಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರು. ಕಾವ್ಯ ಸ್ಪರ್ಶವಿಲ್ಲದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಸುಸಂಸ್ಕೃತವೆನ್ನಬಹುದೇ ಎಂದು ಭಾಮಹ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕುಂತಕ ಇನ್ನಷ್ಟು ಮುಂದುವರಿದು ನಮ್ಮ ದಿನದ ಬದುಕಿಗೆ ಸೊಗಸನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾತ್ರವೇ ತರಬಲ್ಲದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ವ್ಯಾಕರಣ ಮತ್ತು ತರ್ಕಗಳೊಡನೆ ಅಲಂಕಾರ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ವಿದ್ಯಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಅದರ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕ್ಲಿಯಾಂತ್ ಬ್ರೂಕ್ಸ್ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ : "ಶಬ್ದಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಗೌರವ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳ ಅರಿವು ಅಭಿನಂದನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾದುದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ದೂರಕ್ಕೊಯ್ಯುತ್ತದೆ". ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಮರ್ಶೆ ಈ ಜಾಗೃತಿಯನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಮಹತ್ತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಲು ಶಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಮೂಲ: ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ

ಸಮಕಾಲೀನ ಮರಾಠಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ವಗಳ ಪ್ರಭಾವ

ಎರಡು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಸಂಗತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಮೊದಲು ಮಾಡುವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೆಲವು ಪದಗಳ ಬಗ್ಗೆ; ಎರಡನೆಯದು ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು. (ಎ) 'ಸಮಕಾಲೀನ' ಎಂಬ ಪದದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಕೊನೆಗಾಲದಿಂದ ಈ ಹೊತ್ತಿನವರೆಗಿನ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ' ಎಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಎಂದೂ ಗೌಣವಾಗಿ ಖಂಡಾಂತರ ಹಾಗೂ ಅಮೆರಿಕನ್ ಎಂದೂ ಅರ್ಥ. 'ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ'ವೆಂದರೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಗ್ರಂಥಗಳಾದ ಅಭಿನವಭಾರತೀ ಹಾಗೂ ಲೋಚನಗಳವರೆಗಿನ ಕಾಲಾವಧಿ. (ಬಿ) ಈ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಲೀ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಾಗಲೀ. ಗುರಿಯಲ್ಲ: ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಆಸಕ್ತಿ ಈ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕಿದೆ. ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ನನ್ನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ನಾನು ಈಗಾಗಲೇ ಚಿಂತಿಸಿದ್ದೇನೆ; ಈ ಚರ್ಚೆಗಳು ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಿದ್ದು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿವೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಆ ವಾದ್ವಾದಗಳಿಂದ ನಾನು ಹೊರಗುಳಿಯಲಾರೆ. ಮನೆಗೆ ಬೆಂಕಿ ಬಿದ್ದು ಉರಿಯುವಾಗ ಅದನ್ನು ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು ಅಲ್ಲವೆ?

ಈ ಪರಿವೀಕ್ಷಣೆಯ ಅವಧಿಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ, ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ತಟಕ್ಕನೆ ಹಾಗೂ ವಿನಾಕಾರಣ ಆದ ಹೆಚ್ಚಳ. ಇದು ದಿಕ್ಕು ತಪ್ಪಿಸುವಂತಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ವಗಳು ನಿರ್ವಾತದಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತವೆ: ರೂಪು ಪಡೆಯಲು ತವಕಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಲಾಸಂಚಲನಗಳಿಗೆ ಧಾರಣಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೂ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಅಥವಾ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಒಳಗು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ಥಾನವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ. ಪ್ಲೇಟೋ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ಹಾಗೂ ಕಾಂಟ್ ಇವರು ರಚಿಸಿದ ಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ದ್ವಿತೀಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಅನಂತರದ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪ್ರಬಲವಾದ ಕಲಾಸಂಚಲನವಾಗಲೀ, ಅಪ್ಪೇಕೆ, ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ,

ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಳುವಳಿಗಳಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಸೌಂದರ್ಯಚಿಂತನೆಗಳು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಬೆಳೆದದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಈ ಗೊಂದಲದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ವಸಾಹತು ಶಾಹಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಜೀವನವೆಂಬುದು ಮಹಾ ನಗರಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತುಗಳಲ್ಲಿರುವವರು ನೆರಳಿನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹುಸಿ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆದುದೇನೆಂಬುದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು: ಮಹಾನಗರಗಳಿಂದ ಯಾರೋ ಯಂತ್ರ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಹೆಕ್ಕಿ ತಂದರು; ಅವುಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿದರು. ಆ ಯಂತ್ರವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ ಯಾರಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿನವರ ಮನಸ್ಸನ್ನದು ಸೆಳೆಯಿತು. (ಷಾನ ಡಾಕ್ಟರ್ಸ್ ಇನ್ ಡೈಲಾಮಾದಲ್ಲಿ ಆಗುವಂತೆ) ಇಲ್ಲಿನವರು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಮೊದಲ ಆಧುನಿಕ ಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ತ್ವಜ್ಞ ಬಾ.ನ.ಮರಡೇಕರ್ ಅವರನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಲುಪಕ್ರಮಿಸಿದವರೆಂದರೆ ವಾ.ಸುರೇಂದ್ರ ಬಾರ್ಲಿಂಗ್, ನರಹರ ಕುರಂದಕರ್, ಪ್ರಭಾಕರ ಪಾಧ್ಯೆ, ಗ.ನಾ.ಲವಂಡ, ಶರಶ್ಚಂದ್ರ ಮುಕ್ತಿಬೋಧ.... ಐದನೆಯ ದಶಕದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಮರ್ಡೇಕರ್ ಅವರು ರೂಪಿಸಿದ ಮಾದರಿಯ ದೆಸೆಯಿಂದಾಗಿ ಈ ಎಲ್ಲರೂ ಹೇಳಿದ ಸಂಗತಿಗಳು ವಿರೂಪಗೊಂಡವಾದರೂ, ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲಿಕ್ಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲರೂ ಅತಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪದ ಹಾರಿಸುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಿರತರಾಗಿಬಿಟ್ಟರು.

ಮರ್ಡೇಕರ್ ಮುಕ್ತ ಸೌಂದರ್ಯತತ್ತ್ವದ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು. ಅವರ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮರಾಠಿಗಳಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಸವು. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನ ತಲೆಮಾರಿನಲ್ಲಿ ನಾ.ಶಿ. ಫಡಕಿಯವರು 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ತಂದರು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೀತಿಗೆ, ತಿಳಿವಿಗೆ ಆಕರವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿದರು; ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನವರಾದ ವಿ.ಸ.ಖಾಂಡೇಕರ್ ಅವರು ಪಲಾಯನವಾದಿ ಲೋಲುಪತೆಯ ನೆರವಿನಿಂದ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರಮ್ಯ ಆದರ್ಶವಾದ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕತೆಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದರು. ಫಡಕಿಯವರ ನಿಜವಾದ ಆಸಕ್ತಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಕುಶಲಕರ್ಮದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು. ಹೀಗಾಗಿ 'ಏನನ್ನೂ' ಹೇಳಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಅದನ್ನು 'ಹೇಗೆ' ಹೇಳಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ಅವರ ಗಮನ. ಹೀಗಾಗಿ ಫಡಕಿಯವರ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ವಾಲ್ಟರ್ ಪೇಟರ್ ಹಾಗೂ ಆಸ್ಕರ್ ವೈಲ್ಡರ 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಮರ್ಡೇಕರರ ಮುಕ್ತ ಸೌಂದರ್ಯತತ್ತ್ವವು, ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಕಾಲುಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟು, ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲೆರಡು ದಶಕಗಳ ವೇಳೆಗೆ ಮಾನವನ ಅನುಭವಗಳ ಎಲ್ಲ ವಲಯಗಳಲ್ಲೂ ತನ್ನ ಕೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಹರಡಿದ್ದ ಮಹಾನ್ ನಿರಪೇಕ್ಷ ವಿಚಾರ ಮೂಲವಾದಿ ವೃಕ್ಷದ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಟಿಸಿಲು. ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಚಿಂತನೆಯ ವಕ್ತಾರರೆಂದರೆ ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಬೊನಾಂಕೆ ಹಾಗೂ ಎ.ಸಿ.ಬ್ರಾಡ್ಲೆ. ಇವರು ಸೌಂದರ್ಯಮೌಲ್ಯವು ಸರ್ವಮುಕ್ತವೆಂದರು. ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಪರಮಮೌಲ್ಯವೆಂದು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದವರು ಬೋಹೇಮಿಯನ್

ಲೋಲುಪವಾದಿಗಳು ಮಾತ್ರ. ಪೇಟರ್ ವೈಲ್ಡರಿಂದ ನಾವು ವಿಚಾರ ಮೂಲವಾದಿಗಳತ್ತ ಸಾಗಿಬಂದರೆ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ 'ಏನನ್ನು' ಮತ್ತು 'ಹೇಗೆ' ಹೇಳಲಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಸಂಘರ್ಷವು ಅರ್ಥ ರೂಪಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಜರುಗುತ್ತಿರುವುದು. ಈಗ 'ಜಿಡಿ' ಹಾಗೂ 'ಇಡಿ'ಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ಏನೇನನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಬೇಕು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಂಯೋಜಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಕಡೆಗೆ ವಾಲಿದೆ ಎಂಬುದು. ಕಲಾಕೃತಿ ಎಂಬುದು ನೈಜ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಹೊರತಾದುದು. ಅದೀಗ ಬೊಸಾಂಕೆ ಹೇಳುವಂತೆ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸೇರಿಬಿಟ್ಟಿದೆ; ಹೀಗಾಗಿ ಅದಕ್ಕೀಗ ನೈಜ ಜಗತ್ತಿನ ಇನ್ನಿತರ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ನಿಯಮಗಳು ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಂಯೋಜಕ ತತ್ತ್ವವು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದುದಲ್ಲ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅತೀತವಾದುದು; ಪ್ರಾಯೋಜಕತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದುದಲ್ಲ, ನೀತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಬಂಧಿತವಾದುದಲ್ಲ. ಕಾಂಟನ ವಿಚಾರ ಮೂಲವಾದಿ ಸೌಂದರ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ, ಹೀಗಾಗಿ, 'ಭಾವಿತ ಮೇಳನ' (ಫೆಲ್ಟ್ ಹಾರ್ಮೊನಿ)ಕ್ಕೆ (ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ನೆರವಿಲ್ಲದೆ ಪಡೆದ ಮೇಳನ) ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ ದೊರಕಿತು.

ಮರ್ಢೇಕರ್ ಅವರೂ ಇಂಥದೇ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದು ಕಾಂಟನ ವಿಚಾರ ಮೂಲವಾದಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪರಿಚಯ ಪಡೆದ ಯಾರಿಗಾದರೂ ತಿಳಿಯದ ಸಂಗತಿ. ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ನಡುವೆ ಮರ್ಢೇಕರ್ ಗುರುತಿಸುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಬೇರುಗಳು, ವಿಚಾರ ಮೂಲವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜಕ ತತ್ತ್ವವೆಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಲಯವಿನ್ಯಾಸವೆಂದವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಮುಕ್ತ ಸೌಂದರ್ಯದ ವಲಯದಿಂದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಿದ ಕಾಂಟನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ಬಗೆಯನ್ನವರು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು, ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲೇ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳನ್ನೇ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ವಿಚಾರ ಮೂಲವಾದಿಗಳು ಖಂಡಿಸಿದ್ದನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಮರ್ಢೇಕರ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ಇನ್ನಿತರ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಮೂಲಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾ.ಗೆ ಅವರು ಕವಿತೆಯೆಂದರೆ ಹಲವಾರು ಭಾವಗಳ ಇಲ್ಲವೇ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥಗಳ ಸಮುಚ್ಚಯ (ಸಂಯೋಜನೆ) ಎಂದರು. ಇದು ಎಲಿಯಟ್ 'ಪರಂಪರೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರತಿಭೆ' ಎಂಬ ತನ್ನ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ ಮತ್ತು ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಎಂದೂ ವಿಭಜಿಸಿ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಬಳಕೆ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆಯೆಂದ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿರಬಹುದು. ಮರ್ಢೇಕರ್ ಅವರ ಭಾವಸಿದ್ಧಾಂತವಂತೂ ಕ್ಲೈವ್ ಬೆಲ್‌ನಿಂದ ಪಡೆದದ್ದು. ಇದಲ್ಲದೆ ರಸೆಲ್‌ನಿಂದಲೂ ಅವರು ಎರವಲು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಪಡೆದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮರ್ಢೇಕರ್ ಅವರ ತತ್ತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಸಾವಯುವವಾಗಿ ಬೆರೆತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಚಿಂತನೆಗಳ ನೆರವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಅವರ ತತ್ತ್ವಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲವು.

ನಿಜವಾಗಿ ರಸೆಲನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಎರವಲು ಪಡೆದದ್ದರಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯದಕ್ಕಿಂತ ಕೆಟ್ಟದ್ದೇ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ತಮ್ಮ 'ಸೌಂದರ್ಯ ಅಣಿ ಸಾಹಿತ್ಯ' (ಬಾಂಬೆ 1955) ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಅವರು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಧಾರ ಹಾಗೂ ಜ್ಞಾನಸಂಬಂಧೀ ಮೌಲ್ಯನಿರ್ಧಾರಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅವರ ಮನಸಿನಲ್ಲಿ ರಸೆಲ್, ಸಾಹಚರ್ಯ ಜನಿಕ ಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ವರ್ಣನೆ, ತಾರ್ಕಿಕ ರಚನೆ ಹಾಗೂ ಅಪೂರ್ಣ ಸಂಕೇತ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಒದಗುವ ಜ್ಞಾನಗಳ ನಡುವೆ ಗುರುತಿಸಿದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಜನ್ಯವಾದ ನಿರ್ಣಯುಗಳನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವ ಜನ್ಯ ನಿರ್ಣಯುಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಬೇಕೆಂದು ರಸೆಲ್ ತಮ್ಮ ಜೀವಿತಾವಧಿಯ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಆದರೆ ಮರ್ಢೇಕರ್ ಏನನ್ನು ಏನನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಲು ಯೋಜಿಸಿದ್ದಾರೋ ತಿಳಿಯದು. ಮರ್ಢೇಕರ್ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಎರಡು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಇಲ್ಲವೇ ರಚನೆಗಳು ಇದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸುವುದು ಸರಿ. ಅವುಗಳಲ್ಲೊಂದು ತಾರ್ಕಿಕ ಮಾದರಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಮಾದರಿ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಯೋಜನಾ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರೆ ಎರಡನೆಯದು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ನೀಡುವುದು. ನಾವು ಈಗ ಮಾಡಿರುವ ಊಹೆಯು ಸಾಧುವಾದುದೇ ಆದರೆ ಮರ್ಢೇಕರ್ ಅವರು ರಸೆಲನ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂರಚನೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.[1] ಅಲ್ಲದೆ ಮರ್ಢೇಕರ್ ಅವರು ಕಲೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಭಾವನೆಗಳು; ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಗಳು (ದೃಶ್ಯಾನುಭವ ಚಿತ್ರಕಲೆ) ಶುದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಏಕೆ ಹೇಳಿದರೋ ತಿಳಿಯದು. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದು ಕಲೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶ ನಮ್ಮ ನೆರವಿಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಖಂಡಿತಾ. ಅಲ್ಲದೆ ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದೆಡೆಗೆ ಮುನ್ನುಗ್ಗುವಂತಾಯಿತು.

ಪ್ರಭಾಕರ ಪಾಧ್ಯೆ ಈ ಆಹ್ವಾನವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು. ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ನರ–ಜೈವಿಕ ವಿಜ್ಞಾನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದನ್ನೇ ಅವರು ಗಾಢವಾದ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಪಾಧ್ಯೆಯವರ ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ತತ್ತ್ವ ಹಾಗೂ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ತತ್ತ್ವಗಳು ಮೌಲ್ಯಭೂತವಾಗಿ ಕಾಂಟನ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ, ಪಾಧ್ಯೆಯವರು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು "ಸಮರ್ಥಿಸಲು" ಬಳಸುವ ಮನೋದೈಹಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಹೊಸದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಜಿ.ಇ.ಮೂರ್ ಅವರ 'ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಿಯಾ ಎಥಿಕಾ'ದ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯ 'ಓದಿದ ಯಾರಿಗಾದರೂ. ಅನುಭವ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ದೈಹಿಕ ಇಲ್ಲವೇ ನರಸಂಬಂಧಿ ಘಟನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸುವುದು ತಪ್ಪೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪಾಧ್ಯೆಯವರು ತಮ್ಮ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಅರ್ಧ ಬರೆದು ಮುಗಿಸುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡಂತಿದೆ.

ಪಾಧ್ಯೆಯವರು ಮನೋದೈಹಿಕ ವಿಜ್ಞಾನದ ನೆರವನ್ನು ಬಯಸಿದರೆ ಶರಶ್ಚಂದ್ರ ಮುಕ್ತಿಬೋಧರು ತಮ್ಮ ಸೃಷ್ಟಿ. ಸೌಂದರ್ಯ ಆಣಿ ಸಾಹಿತ್ಯಮೂಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಷ್ಣಚಲನ

ವಿಜ್ಞಾನದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಮರ್ಢೇಕರರ ರೂಪನಿಷ್ಠ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು[2] ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಿಯಮಗಳು ಊರ್ಜೆಯು ಸೌಷ್ಠವ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಪ್ರವಹಿಸುವುದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇದು ನಿಜವಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಸೌಷ್ಠವತೆ, ಮೇಳನ, ತೋಲನ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ರೂಪಸಂಬಂಧಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಗತಿಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಎಷ್ಟು ಸರಿ? ಚಿಂತನೆಗಳ ಮಂಡನೆಯ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಊರ್ಜೆ ಎಂಬುದು ಹೇಗೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಹಾಗಿರಲಿ. ಸುಂದರವಾದ ವಸ್ತುವಿಗೂ, ಕುರೂಪ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಮುಖವಾದ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದು ಅನುಭವಜನ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಇಲ್ಲವಾಗಿಸಬಲ್ಲುದೇ?

ಹೀಗಂದಾಗ, ಮರಾಠೀ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ಮುಕ್ತಿ ಬೋಧರಂತಹವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ತ್ವಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಗಣನೀಯವಾದುದನ್ನು ಏನನ್ನೂ ನೀಡಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಡಿ.ಕೆ.ಬೇಡೆಕರ್ ಮತ್ತು ಗಂ.ಬಾ.ಸರದಾರ್ ಇವರಂತೆ ಮುಕ್ತಿಬೋಧರೂ ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟರು. ರೂಪ ಹಾಗೂ ರಸವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದನ್ನು ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಸೌಷ್ಠವತೆಯಂತಹ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಎಷ್ಟು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದುದೆಂದರೆ ಅದು ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲದ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುವಂಥದೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅವರು, ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ರೂಪಗೊಂಡ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಫಲವೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪುನರುತ್ಥಾನಗೊಳಿಸುವುದೆಂದರೆ ಕಳೆದುಹೋದ ನಿರರ್ಥಕ ಕಾಲಾವಧಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುವುದು ಎಂದರ್ಥವೆಂದೂ ಆ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಆಶೋತ್ತರಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಚಲಿಸುವಂತೆ ಎಂದೂ ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಅವರು ಮಾನುಷತಾ (ಮಾನವ ಜನಾಂಗದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ)ವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವ್ಯವಸ್ಥೀಕರಣತತ್ತ್ವವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮಾನುಷತಾ ಎಂಬೀ ಅವರ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಜನ್ಯವಾದುದಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ತನ್ನ ಪ್ಯಾರಿಸ್ ಮ್ಯಾನುಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಜನಾಂಗದ ಸಾರವೆಂದು ಯಾವ ಮುಕ್ತ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದನೋ ಅದನ್ನು ಈ ಮಾನುಷತಾ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ; ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಮುಕ್ತಿಬೋಧರು ಕೆಲವು ಭಾವಾತ್ಮಕ ಮಾನವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಮೂಲಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ತತ್ತ್ವಗಳು ಕೊನೆಗೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ನಿಯತ : ನಿರ್ಧಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂದ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನೆಲೆಯನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಮರಾಠಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮವನ್ನು ವಿಭಜಿಸುವಲ್ಲಿ ತೋರುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅವರು, ಕೇಶವಸುತರು ಉದಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದ

ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗದ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದ ಮೊದಲ ಮರಾಠೀ ಕವಿ ಎಂದೂ, ಮರ್ಡೇಕರ್ ಹಾಗೂ ಅವರ ಶೂನ್ಯವಾದಿ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಅವನತಿಯತ್ತ ಸಾಗಿದ ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳೆಂದೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ದಶಕ ಹಾಗೂ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲನೆಯ ದಶಕ ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗ ಉದಯವಾಯಿತೆಂಬ ಸಂಗತಿಯಾಗಲೀ, ಈ ವರ್ಗವು 1950ರ ವೇಳೆಗೆ ಅವನತಿಯತ್ತ ಸಾಗಿತ್ತೆಂಬ ಸಂಗತಿಯಾಗಲೀ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸಾಧುವಾದುದಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಚಿಂತಕರಾದ ಡಿ.ಡಿ.ಕೋಸಾಂಬಿಯವರ ಪ್ರಕಾರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಈ ಶತಮಾನದ ನಲವತ್ತರ ದಶಕದ ಕೊನೆಯ ವೇಳೆಗೆ ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗ ತನ್ನ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಕೋಸಾಂಬಿಯವರು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯಸಂಗತಿಗೆ ಮುಕ್ತಿಬೋಧರಿಗಿಂತ ನಿಕಟವಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಮುಕ್ತಿಬೋಧ ಇಲ್ಲವೇ ಬೇಡೇಕರ್ ಇಲ್ಲವೆ ಸರದಾರ್ ಮುಂತಾದ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮಹತ್ವವೇನೇ ಇರಲಿ, ಅವರು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಸಮಾಜದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರವಾಹವಾದ ನೈಜ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ, ಆ ಬದುಕು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ರೂಪು ತಳೆದಿದೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ, ಇದ್ದ ಏರುಪೇರನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡರು.

ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮಾನವರು ಎದುರಿಸುವ ನೈಜವಾದ ಜೀವನದ ನೈತಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದೆಂದು ಘೋಷಿಸಿದುದು, ಮುಕ್ತ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದವರಿಗೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಘಂಟೆಯಂತೆ ಮೊಳಗಿತು. ಆರು ಮತ್ತು ಏಳನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಎರಡು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಗಳು ಬದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿದವು. ನನ್ನ ಗಮನದಲ್ಲಿ (ಅ) ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ (ಆ) ಹಳ್ಳಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಬಲವಾಗಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಾಬೀತುಪಡಿಸಿತು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಉದ್ವಿಗ್ನ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ತಳೆದುದುಂಟು. ಅವರ ಮಹಾನ್ ನಾಯಕರಾದ ಡಾ : ಬಿ.ಆರ್. ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಅವರು ದಲಿತರಿಗೆ ಒಂದು ಚಹರೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದುದೇ ಅಲ್ಲದೇ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ಬುದ್ಧನಂತೆ ಇಡೀ ಹಿಂದೂ ಸಮಾಜದ ಬದಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ವೇಗವರ್ಧಕದಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಜ್ಯೋತಿಬಾಪುಲೆಯವರಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಲಿಬರಲ್ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವರು ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ತಳೆದ ನಿಲುವು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಬ್ರಿಟನ್ನಿನ ಅನುಭವ ಪ್ರಮಾಣವಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜಕತೆ ಪ್ರಧಾನವಾದಗಳ ಫಲವಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಅವರು ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಪಡೆದ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿ ಹಿಂದೂ ಬೌದ್ಧ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡು, ಭಾರತೀಯವೆನಿಸಿತ್ತು. ಕೆಲವು ನವ ಬೌದ್ಧ ಬರಹಗಾರರು ತಮ್ಮ ಜಾತಿಯ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳ ಆಚೆಗೆ ಬಂದು ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ಚಿಂತಿಸಲಾರದೆ ಹೋದರು. ಆದರೆ ಬಾಬುರಾವ್ ಬಗುಲ್ ಅವರಂಥ ದಲಿತ ಬರಹಗಾರರು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ, ಹಾಗೂ ಶತಮಾನಗಳ ಸಂಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿದ ಸ್ತ್ರೀಯರೂ ಕೂಡ ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ವಲಯದಲ್ಲಿ

ಪ್ರವೇಶಿಸುವಂತೆ ತಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇಂಥಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ, ಸ್ತ್ರೀವಿಮೋಚನೆ ಹಾಗೂ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ವಾದಗಳ ಸಂತುಲಿತ ವಿಚಾರ ಸಂಚಯಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅರಿವಿನಿಂದ ಒದಗುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಹೀಗೆ ಸಂತುಲಿತ ವಿಚಾರ ಸಂಚಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಭಾರತೀಯವಾದ (ಅಂದರೆ ಹಿಂದೂ ಬೌದ್ಧ) ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಲು ಯೋಚಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜೀವನ ಚಿಂತನೆಗಳ ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಮಾತ್ರವಷ್ಟೇ ರೂಪುಗೊಂಡ ಚಿಂತನೆಗಳ ಆಶ್ರಯ ಹೋಗುವುದು ಸಲ್ಲದು.

ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಅವರಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತು ಮುಕ್ತಿಬೋಧ ಹಾಗೂ ಸರದಾರರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಇವರೆಲ್ಲ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಅಥವಾ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಲಿಬರಲ್ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೋ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಸಂತಕವಿಗಳಾದ ಜ್ಞಾನೇಶ್ವರ, ಏಕನಾಥ ತುಕಾರಾಮರನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ.

ಪಶ್ಚಿಮದೊಡನೆ ನಮ್ಮ ಸಂಬಂಧ ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಹಾದುಬಂದು ಬೆಳೆದಿದೆ. ಮೊದಲಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಚಿಂತಕರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಬಳಸಿದರು. ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ದಕ್ಕಿದ ವಾಂಶಿಕ ಆಸ್ತಿಯಂತಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ಮನ ಬಂದಂತೆ ಬಳಸಬಹುದಿತ್ತು. ಬ್ರಿಟಿಷರ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಾತೀತವೆಂಬಂತೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಅಂದಿನ ನಮ್ಮ ನೆಲೆ. ಆಗಿನ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ, ಹಾಗಾಗಿ, ವಿಂಚೆಸ್ಟರ್, ಸ್ಕಾಟ್-ಜೇಮ್ಸ್, ರಿಚರ್ಡ್ಸ್, ಕಾಲಿಂಗ್‌ವುಡ್, ಬ್ರಾಡ್ಲೆ... ಇವರೆಲ್ಲರ ವಿಚಿತ್ರ ಮಿಶ್ರಣವೊಂದು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇವರೆಲ್ಲರಿಂದ ಎಗ್ಗಿಲ್ಲದೆ, ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ನೋಡದೆ, ಸರಿತಪ್ಪು ವಿಚಾರಿಸದೆ, ಮೂಲವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸದೆ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಎರವಲು ಪಡೆದದ್ದು ಕಂಡುಬರುವುದು. ಮರಾಠೀ ಓದುಗರಿಗೆ ಬಹಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಓದಲು ಸಿಗುತ್ತಿದ್ದುದು ಮೂಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತಕನ ವಿಚಾರಗಳೇ ಆದರೂ ಆ ಮೂಲ ಚಿಂತಕನನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲ.

ವಾ.ಲ.ಕುಲಕರ್ಣಿ ಎಂಬ ಕಳೆದ ದಶಕಗಳ ಖ್ಯಾತ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಬಲ್ಲವು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ್ದ ಇವರು ತಾವು 'ಓದಿದ್ದನ್ನೆಲ್ಲ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದಂತೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಬಳಸಿದರು. ಹೀಗೆ ಬಳಸಿ ಬರೆದ ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕ, ಲೇಖನಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣಗಳ ಮೂಲಕ ಮರಾಠೀ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮೂಡಿಸಿದ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಎಚ್ಚರ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಆದರೆ ದುರದೃಷ್ಟದಿಂದ ಇವರಲ್ಲಿದ್ದ ವಾಗ್ಮಿಯ ಕೈ ಮೇಲಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕ ಹಿಂದುಳಿದ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ವಿಮರ್ಶಾ ಬರೆಹಗಳು ವಾಗ್ಮಿತೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡವು. ಇದು ಈಗ ಒಳ್ಳೆಯ, ಅಧ್ಯಯನಶೀಲ, ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳ ಮಾದರಿಯಾಗಲಾರವು. ಇವರ ಬರೆಹಗಳ ಮಾದರಿ ಮುಂದೆ ಯಾವುದನ್ನೂ ನಾವು ರಸವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೋ ಆ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹಾದಿ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಮರಾಠೀಗೆ ನಿಖರವಾಗಿ ಅನುವಾದಿಸಿ ನೀಡುವುದು ಅತ್ಯವಶ್ಯವೆನಿಸಿತು. ಆರು, ಏಳನೆಯ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ರಾಜ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿಗಮವು ಈ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಒಂದು ಮುನ್ನೋಟದ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿತು. ಈ ಕೆಳಕಂಡ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ನೆರವಾಗಲು ಮುಂದಾಯಿತು. (ಅ) ಅನುವಾದ, (ಆ) ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗ್ರಂಥಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸಹಿತ ಪ್ರಕಟಣೆ, (ಇ) ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಗಳು ಮಾನವಿಕಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ ಚಿಂತಕರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆ, (ಈ) ಸ್ವತಂತ್ರ ಪುಸ್ತಕಗಳು. ಇಂತಹ ಒಂದು ಬೆಂಬಲದಿಂದ ದೊರೆತ ಫಲವೆಂದರೆ ರಾ.ಪಂ.ಕಂಗಲೆಯವರ ರಸ-ಭಾವ-ವಿಚಾರ ಹಾಗೂ ದಶರೂಪಕ ಪಟವರ್ಧನ ಮತ್ತು ವಿರ್ಕರರ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ, ರಾ.ಭಾ.ಪಾಟಂಕರ್ ಅವರು ಕಾಂಟನ ಕ್ರಿಟಿಕ್ ಆಫ್ ಎಸ್ತೆಟಿಕ್ ಜಜ್‌ಮೆಂಟ್ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೂ ಬೆನೆಡಿಟ್ಟೋ ಕ್ರೋಚೆಯವರ ಎಸ್ತೆಟಿಕ್ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ, ಅಶೋಕ ರಾನಡೆಯವರ ಸಂಗೀತಾಚೇ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮುಂತಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ರಾ.ಭಾ.ಪಾಟಂಕರ್ ಅವರ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಾ ಗ್ರಂಥ ಕೂಡ ಇದೇ ಯೋಜನೆಯ ಭಾಗವೇ ಸರಿ. ಆದರೂ ಮರಾಠೀ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಾತತ್ತ್ವದ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಗ್ರಂಥ ಹೊಸ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯಿತಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸ (ಮುಂಬಯಿ 1974) ಗ್ರಂಥವು ಎರಡು ಬಗೆಯ ಸಮಗ್ರೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆದ ಯತ್ನದ ಫಲ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಈ ಗ್ರಂಥವು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಮೌಲ್ಯ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ನಿರ್ಣಯಗಳ ತಾರ್ಕಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಲು ಹಾಗೂ ಪಾರಂಪರಿಕ ಚಿಂತನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅದರ ತಿರುಳಿಗೇ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಅದರಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಭಾರತೀಯರು ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ನಡೆಸಿದ ಚಿಂತನೆಗಳ ಸಮಗ್ರೀಕರಣಕ್ಕೆ ಯತ್ನಿಸಿತು. ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಧ್ರುವಗಳ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಮುಂದಿಡಲಾಗಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯಸಂಬಂಧೀ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹಾಗೂ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳು ತಮ್ಮೊಳಗೆ, ಮುಕ್ತ ಹಾಗೂ ಬದ್ಧಸ್ಥಿತಿಗಳತ್ತ ತುಯ್ಯುವ ಬಲಗಳನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತದೊಳಗಿರುವ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ತುಯ್ತಗಳ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಗ್ರಂಥವು, ಭಾರತೀಯ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ತ್ವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿ, ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಿ, ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದು. ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಯಾವುದೇ ಪಕ್ಷವನ್ನು ವಹಿಸದಂತೆ ಕಂಡರೂ, ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸೌಂದರ್ಯತತ್ತ್ವಗಳ ಆಯ್ಕೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬದ್ಧತೆಯ ಕಡೆ ಒಲಿದಂತೆ ತೋರುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಲೇಖಕರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೇಂದ್ರಿತ ಕಲಾತತ್ತ್ವಗಳತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸಿರುವುದು ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದಿತು. ಇದೇ ಲೇಖಕರು ಈಚೆಗೆ ಕಮಲ್‌ದೇಸಾಯಿ, ಶಾಂತಾರಾಮ್ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಿಬೋಧರನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ, ಯಾವ ಸೃಜನಶೀಲ

ಲೇಖಕನೇ ಆಗಲಿ ಎದುರಿಸಲೇ ಬೇಕಾದ ಆದಿಭೌತಿಕ ನೈತಿಕ ಹಾಗೂ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳತ್ತ ಗಮನಹರಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಂಡಿದೆ.

ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಒಂದು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟದ್ದು ಏಳನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಕಥಾ, ಅನುಷ್ಟುಬ್, ತಾತ್ಪರ್ಯ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಅನಿಯತಕಾಲಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ, ಸಮಾಜವಿಜ್ಞಾನ, ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಜ್ಞಾನಶಿಸ್ತುಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ವಿವರಣೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡತೊಡಗಿರುವುದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಪಶ್ಚಿಮದತ್ತಣಿಂದ ಬರುವ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಗಮನಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ; ಆದರೆ ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆಯೇ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳ ಬಗೆಗೂ ಮರಾಠಿ ಬರೆಹಗಾರರು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವೂ ಅಧ್ಯಯನಶೀಲವೂ ಆದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡುವೆ. ನಾ.ಸಿ.ಫಡಕೆಯವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಓದುಗರಿಗೆ ಫ್ರಾಯ್ಡನ ಚಿಂತನೆಗಳು ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ತಿಳಿವು ಇದ್ದಿತು. ಲೈಂಗಿಕಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ತೀವ್ರವಾದ, ಒಳಗಿನ ಒತ್ತಡವೆಂದೂ ಅದರ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಬದಿಗಿರಿಸಲಾಗದೆಂದೂ ತಿಳಿದಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಗಾಢ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಅನಂತರ ನಡೆದವು. ಫ್ರಾಯ್ಡನ ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳ ಜೊತೆಗೆ, ಆ ತತ್ತ್ವಗಳ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳಾದ ಸುಪ್ತ ಅಹಂ, ಅಹಂ ಮಹದಹಂ, ಸುಪ್ತಚಿತ್ತ, ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಚಿತ್ತ, ಉತ್ತತನ, ಪರ್ಯಾಯ ಶೋಧನೆ ಮುಂತಾದ ಸ್ವಪ್ನರೂಪಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಾದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಯಿತು. ಅದೇ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಫ್ರಾಯ್ಡನ ಲಿಯೊನಾರ್ಡೋದ ವಿಂಚಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದಿರುವ ಗ್ರಂಥದ ನೆರವಿನಿಂದ, ಕಲೆಯ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಫ್ರಾಯ್ಡನ ತತ್ತ್ವಗಳ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಾದನಂತರದಲ್ಲಿ ಲಿಯೋನಾರ್ಡೊಡ ವಿಂಚಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಬರೆದ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಪು.ನಾ.ಪರಾಂಜಪೆ ಮರಾಠಿಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ, ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯೂಂಗ್ ನಡೆಸಿದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ಇದೇ ವೇಳೆಗೆ ಗಂಗಾಧರ್ ಪಾಟೀಲರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಇನ್ನೊಂದು ನಿದರ್ಶನ : ರಾ.ಭಾ.ಪಾಟಂಕರ್ ಅವರ ಕಮಲ್ ದೇಸಾಯರ ಕಿರುಕಾದಂಬರಿ ಕಾಳಾ ಸೂರ್ಯನನ್ನು ಫ್ರಾಯ್ಡನ ವಿಚಾರಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ, ಅವರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಗಂಗಾಧರ ಪಾಟೀಲ್ ಹಾಗೂ ದ.ಗ.ಗೋಡ್ಸೆ ಇವರು ಎರಡು ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಿದರ್ಶನದಿಂದ, ಯಾವುದೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯನ್ನಾಗಲಿ (ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಯಾವುದೇ ಭಾರತೀಯ ಚಿಂತನೆಯನ್ನಾಗಲಿ) ಪ್ರಶ್ನಾತೀತವೆಂಬಂತೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಗಂಗಾಧರ ಪಾಟೀಲ, ಅಶೋಕ ಕೇಳಕರ, ಮಿಲಿಂದ ಮಲ್ಷೆ, ರಮೇಶ್

ದೋಣಿಗೊಲೆ ಮುಂತಾದವರು ಮರಾಠಿ ಓದುಗರಿಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ, ರಾಚನಿಕವಾದ, ರಾಚನಿಕವಾದ ಹೊಸ ರೂಪ, ಶೈಲಿ ವಿಜ್ಞಾನ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು, ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಸುಮ್ಮನೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ವಾ.ಲ.ಕುಲಕರ್ಣಿಯವರ ಕಾಲದ ಲಕ್ಷಣವೀಗ ಮರಾಠಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣದಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದು ಚಿತ್ರದ ಒಂದು ಮುಖ. ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಾ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯು ಮೈದಳೆದಿದೆಯಾದರೂ, ಇತರ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯ ಕೊರತೆ, ಭಾವಾತಿರೇಕತೆ ಮುಂತಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ಬರೆಹಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿವೆ. ಈ ಸಂಗತಿಯೇ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪಿನವರೇ ಹೆಚ್ಚು. ಹಾಗೆಯೇ ಅವರಿಗಿರುವ ಓದುಗರ ಪ್ರಮಾಣ ಕೂಡ ಹೆಚ್ಚು. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನಿಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆಸ್ವಾದಕ ಸಮೀಕ್ಷಾ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ (ರಸ ವಿಮರ್ಶೆ).

ಈ ಮಾದರಿಯ ಬೇರುಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲ ವಿಮರ್ಶೆ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿದೆ. ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸೃಜನಶೀಲ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದೆಂದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನೇ ಬರೆಯುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಹೀಗೆ ಆಸ್ವಾದಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ ಕಾವ್ಯರಚನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೊರತೆಗಳಿದ್ದರೆ ಆತನ 'ವಿಮರ್ಶೆ' ಕೂಡ ಸಹಜವಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ದರ್ಜೆಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿನ ಸೃಜನಶೀಲ, ಅಂದರೆ ಆಸ್ವಾದನೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವರು, ಬಹುಶಃ, ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೆ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಿರ್ದೇಶಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಮರಾಠಿಯ ಆಸ್ವಾದಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಏನನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಇಂದಿನ ಗಂಭೀರ ಮರಾಠೀ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಪೂರೈಸುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಆಸ್ವಾದಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮಾದರಿಯೆಂದರೆ, ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಬೇಕಾದ ವಸ್ತುವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸದೆ, ತನ್ನೊಳಗಿನ ಭಾವಾತಿರೇಕ ತುಂಬಿದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊರಹಾಕಲು ತನ್ನ ಹಗಲುಗನಸುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಅಂಥ ವಿಮರ್ಶಕ ತಾನು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಿರುವ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದುಂಟು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೃತಿಕಾರನ ಜೀವನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕಟ್ಟುಕತೆಗಳನ್ನು ಊಹಾಪೋಹಗಳನ್ನು ಹರಡುವುದುಂಟು. ಈ ವಿಮರ್ಶಾ ಬರೆಹಗಳು ಉದ್ವೇಗಭರಿತವಾಗಿದ್ದು, ಅಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹರಟೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಗತಿನಿಷ್ಠತೆ, ನೇರವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ವಿಚಾರಮಂಡನೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ದೂರದ ಮಾತು.

ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಲು ಅವಶ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಈ ಅಸ್ವಾದಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೀಜಗಳನ್ನು ಬಿತ್ತಿ ನೀರೆರೆದವರೆಂದರೆ ವಾ.ಲ.ಕುಲಕರ್ಣಿಯವರು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಇದರ ಪ್ರವರ್ತಕರಾದವರೆಂದರೆ ಮಾಧವ ಅಭವಾಲ್. ಅವರ ಕಿಮಯಾ (1961) ಎಂಬ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಅಶೋಕ ರಾನಡೆಯವರ ಸಂಗೀತಾಚೇ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ (1971) ಎಂಬ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತ ಗ್ರಂಥದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ನಮಗೆ ಆಸ್ವಾದಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಅನಂತರದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅಭವಾಲ್ ಅವರಿಗೆ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುವುದು. ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡ ಈ ಪರಂಪರೆ ವಿಜಯಾ ರಾಜಾಧ್ಯಕ್ಷರ ಕವಿತಾರತಿ (ಪುಣೆ, 1981) ಮತ್ತು ಅನುರಾಧ ಪೋತ್ದಾರರ ಸಹಕಂಪ (ಪುಣೆ 1983) – ಈ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ; ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಖ್ಯಾತ ಸಣ್ಣಕತೆಗಾರ ಗಂಗಾಧರ ಗಾಡ್ಗೀಳರು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ (ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ) ಹೆಸರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆಸ್ವಾದಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿರಿಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ತಪ್ಪು. ಅವರು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಸ್ವಾದಕ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನವರು ವಿವರವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ; ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಆಧಾರಗಳು ಹಾಗೂ ತರ್ಕ ಅವರ ನೆರವಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ಕೃತಿಯೊಂದು ವಿಮರ್ಶಕನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವುದೆಂದೂ, ಈ ಪರಿಣಾಮದ ಸ್ವರೂಪವು ಭಾವಸಂಬಂಧಿಯಾಗಿದ್ದೂ, ಅದರ ಪ್ರಮಾಣ ಮಾತ್ರ ಒಬ್ಬರಿಂದ ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುವುದೆಂದು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಆದರೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದು ಬೇರೆಯೇ ಇದೆ. ಈ (ಭಾವಸಂಬಂಧಿ) ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ವಿಮರ್ಶೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬಹುದೇ? ಭಾವಪರಿಣಾಮವೇ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಅಥವಾ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದಂತೂ ಖಚಿತ. ಹಾಗಾದರೆ ಈ ಪರಿಣಾಮ ರೂಪದ ಭಾವಗಳು ವಿಮರ್ಶಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತವೆ? ಈ ಭಾವಗಳು ವಿಮರ್ಶಕನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಭವೋದಯವೇ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಭಾವಗಳ ಉದ್ದೀಪನವು ಆ ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಲೂ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು.

ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾವ್ಯಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ಲೇಟೋನ ವಿವರಣೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಭಾವೋದಯವನ್ನೂ, ಅಥವಾ ಭಾವಾತಿರೇಕವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುವಾಗ ಆತ, ಕಾವ್ಯದ ಭಾವಸಂಬಂಧಿ ಪರಿಣಾಮದ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗದ ಮೇಲಿರುವ ದುರಂತ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕರುಣೆ ಅನುಕಂಪಗಳನ್ನು ತೋರುವಾತ ನಿಧಾನವಾಗಿ ತನ್ನನ್ನೆ ಹೀನಾಯಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ಭಾವೋದಯವನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ಖಂಡಿಸಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ ಭಾವಗಳ

ನಡುವೆ ಇರುವ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ನಾವು ಸಿದ್ಧರಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಇಂಥ ಭಾವಗಳ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಬಹುಕಾಲದವರೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದರಿಂದ ಏನಾಗುವುದೆಂದೂ ನಾವು ಚಿಂತಿಸಿರಬೇಕು. ಭಾವಗಳು, ಅವುಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ ವಸ್ತು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮರೆಸಿ ಹತ್ತಿಕ್ಕುವಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ನಾವು ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತೇವೆ; ಇನ್ನಷ್ಟು ಇಂಥದೇ ಭಾವಗಳ ಉದ್ದೀಪನಕ್ಕೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ವಶರಾಗಿಬಿಡುತ್ತೇನೆ; ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಕೃಶವಾಗುವುದು. ಹೀಗೆಯೇ ಇನ್ನಿತರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ವಿರುದ್ಧ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಜೀರುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ. ಅಮೂರ್ತವಾದ ಸಂಗೀತ ಇಲ್ಲವೇ ಅಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವಾಗ ಇಂಥ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುವಾಗ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬುದು ಜೀವನಸಾಮಗ್ರಿಗಳಿಂದಲೇ ಮೈದಳೆದಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವುದೆಂದರೆ ನಿಜದಲ್ಲಿ, ಆ ಕೃತಿಯು ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಜೀರುವ ಭಾವನಾಪರಿಣಾಮದ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯ ಲೇಖಕನು ಏನನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬುದರ ವಿವೇಚನೆಯೇ ಆಗಿರುವುದು. ಅಂದರೆ ಈ ಮೂಲಕ, ಸಂಬಂಧಪದದ ನೈತಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ ನಾವು ತರುತ್ತಿಲ್ಲ; ಬದಲಿಗೆ ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಹೊರಗಿರಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಬೇಕಾದ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿದಂತಾಗುವುದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ದುರಂತ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವವನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ನೀಡಬೇಕಾದ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕೃತಿಯು ಭಾವೋದಯವುಂಟುಮಾಡುವುದೆಂದು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿ ಸುಮ್ಮನಾಗದೆ, ನೋಟಕನ ಭಾವಗಳ ಪರಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಭಾವರೇಚನವಾಗುವ ಹಂತವನ್ನೂ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಭಾವೋದಯವೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೂಲ್ಯವಲ್ಲ; ಭಾವರೇಚನಕ್ಕೆ ಮೂಲ್ಯವಿದೆ.

ಆಸ್ವಾದಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ನಿಜವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲವೆಂದರೆ, ಆ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪಡೆದಿರುವ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಕಾರಣವೇನು? ಬಹುಜನ ಅಕ್ಷರಸ್ಥರಾಗಿದ್ದರೂ ಅಶಿಕ್ಷಿತರಾಗಿರುವ ಓದುಗ ಸಮುದಾಯ ಅನ್ಯರ ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡು 'ಉದ್ದೀಪನಗೊಂಡು ತೃಪ್ತರಾಗಬಯಸುವುದನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಪೂರೈಸುವುದು. ಬಹುಜನ ಅಸ್ವಾದಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸ್ವಂತಕಥನದಲ್ಲಿ, ಸಲ್ಲಾಪದಲ್ಲಿ, ಭಾವಾತಿರೇಕತೆಯಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರು; ಆ ಮೂಲಕ ಓದುಗರು ಭಾವತಲ್ಲೀನರಾಗಲು ಇನ್ನಷ್ಟು ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಓದುಗನೀಗ ಸುಲಭವಾಗಿ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ರೂಪಿಸಿದ ಕಲ್ಪಿತ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕ ರೂಪಿಸಿದ ಸ್ವಂತ ಕಥನದ ಕಲ್ಪಿತ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಮಗ್ನವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಸೊನ್ನೆಯಾಗಿಬಿಡಬಲ್ಲ.

ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದೇ? ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿನ ಮರು ಆಸಕ್ತಿ ತೀರಾ ಈಚೆಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆಯಾದರೂ, ಇದರಿಂದ ಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಬಹುದಾದ ಯಾವ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಿಕರಗಳು ದೊರಕಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಯಾವ ಯತ್ನವೂ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವೇಳೆ,

ಅಸ್ವಾಧಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ಯಾರಾದರೂ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಒಪ್ಪಿಗೆ ದೊರಕಿತು. ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಅಭಿನವಗುಪ್ತರು ರಸಾನುಭವದ ಪರಮ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತಗೊಂಡ ಭಾವಾನುಭವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವುದು; ಸಾಹಿತ್ಯಾಸ್ವಾದವೆಂದರೆ ಇದಿಷ್ಟೇ ಸರಿ. ರಸಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಇಂದಿನ ಆಸ್ವಾದಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಕೆಲವು ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳು ಇರಬಹುದಾದರೂ, ಈ ಸಂಬಂಧಕಲ್ಪನೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಗುರಿಗಳಾದ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳಿಗೂ ರಸಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದೇ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತದ ತಿರುಳೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದಾದರೆ, ಕೃತಿಯು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಭಾವಪರಿಣಾಮ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವಾಗಬೇಕೆಂದು ನಾವು ಬಯಸುವ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲೂ ಇದೆಯೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಸ್ವಾದಕ ವಿಮರ್ಶೆ ತನ್ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಲ್ಲ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಭಾವಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ಅವಕಾಶವನ್ನೇ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಆಸ್ವಾದಕ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಹಗಲು ಗನಸನ್ನು ಕಾಣಲು ಓದುಗನಿಗೆ ನೀಡುವ ಆಹ್ವಾನವೇ ಸರಿ.

ಅಸ್ವಾದಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಅನಮ್ಯವೂ, ಯಾಂತ್ರಿಕವೂ ಅಮೂರ್ತವೂ, ಕಲ್ಪನಾಶೂನ್ಯವೂ ಆದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಬೆಳೆದ ಒಣಚರ್ಚೆಯಲ್ಲ. ಸಂವೇದನಾಶೀಲನಾದ ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತನಾದ ಯಾವ ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಮೂರ್ತ ಹಾಗೂ ಅನಮ್ಯ ಮಾನದಂಡ ಪರಿಕರಗಳೊಡನೆ ಎದುರುಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ವಿಮರ್ಶನ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತವಾದ ಹಾಗೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಮಾನದಂಡಗಳು ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ; ವಿಮರ್ಶಕನು ತಾನು ಓದಿದ, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ಹಾಗೂ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ; ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಪೂರ್ಣ ಜಾಗ್ರತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಪ್ರಬುದ್ಧ ಹಾಗೂ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಮನಸ್ಸು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ವಿಮರ್ಶಕನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಸಾಧ್ಯ.[3]

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. ಜನರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಪರಿಚಿತ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲ ತಾರ್ಕಿಕ ರಚನೆಗಳೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಲು ತಕ್ಕ ಕಾರಣಗಳಿವೆಯೆಂದು ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಇರುವ ಅಡ್ಡಿಗಳಲ್ಲೊಂದೆಂದರೆ "ತಾರ್ಕಿಕ ರಚನೆ" ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದು. ಈ ಉಕ್ತಿ ಅಷ್ಟೇನೂ ಸೂಕ್ತವಾದುದಲ್ಲವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಮಾತು ಏನನ್ನೋ ರಚಿಸುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹಾಗೇನೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ತರ್ಕವಷ್ಟೆ ರಚನೆಗೆ ಸಾಕು ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಕೂಡ ತಪ್ಪು. ಎಲ್.ಸೂಸನ್ ಸ್ಟೆಬ್ಬಿಂಗ್ : ಎ.ಮಾರ್ಡನ್ ಇಂಟ್ರಡಕ್ಷನ್ ಟು ಲಾಜಿಕ್, ಹಾರ್ಪರ್ ಟಾರ್ಚ್‌ಬುಕ್ಸ್ – 1961, ಪು.502.

2. ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ ಇನ್ನಿತರ ಮರಾಠೀ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರೆಲ್ಲರ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯಕತೆ. ಪ್ರೊ : ಮ.ಪುನ್.ರೇಗೆಯವರು ಈಗಾಗಲೇ ಅವರಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಮಂದಿಯನ್ನು ಕಸದಬುಟ್ಟಿಗೆ ತಳ್ಳಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರೊ : ರೇಗೆಯವರು ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಇರಬಾರದೇ ಎಂದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

3. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಬೇಕಾದ ನೆಲೆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಹಾಗೂ ತತ್ತ್ವ ವಿಚಾರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಎಫ್.ಆರ್.ಲೀವಿಸ್ ಅವರು ರೆನೆವೆಲೆಕ್ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಾಗ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲಿ ಅವರೊಮ್ಮೆ ಹೀಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ: 'ಕಾವ್ಯದ' ಓದುಗ–ವಿಮರ್ಶಕನ–ಗಮನವಿರುವುದು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನದಲ್ಲಿ. ಆತ ಹೊರಗಿನಿಂದ ತಂದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಿದ್ಧ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ತಾನು ಓದುವ ಕೃತಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿರುತ್ತಾನೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ತಪ್ಪುಗ್ರಹಿಕೆ. ವಿಮರ್ಶಕನ ಮೊದಲ ಹೊಣೆಯೆಂದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುವುದೋ ಅದನ್ನು ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆಯಿಂದ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು; ಹೀಗೆ ಗ್ರಹಿಸುವಾಗಲೇ ಒಂದು ಹಂತದ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಜರುಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಈ ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನು ಗಾಢಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಆತ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. 'ಇದು ನನಗೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ಲಭಿಸಿತು? ಇದಕ್ಕೂ (ಬೇರೊಂದಕ್ಕೂ) ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಎಂಥದು? ಇದು ಮತ್ತೊಂದು ಇಂಥದೇ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಹೇಗೆ ಉತ್ತಮ?" ಈ ಅನುಭವ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು; ಇಂಥದೇ ಅನುಭವಗಳು ತಮ್ಮೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದಾಗಿ ಇಂಥದೊಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆಯೆ ಹೊರತು ಯಾವುದೇ ಅಮೂರ್ತ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ರೂಪಗೊಂಡ ಸಂಬಂಧದಿಂದಾಗಲಿಲ್ಲ... ಆತ (ವಿಮರ್ಶಕ) 'ಇದು (ಈ ಅನುಭವ) ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿತೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೊಡನೆ ಎಷ್ಟು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದು?" ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಆತ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಈ ಅನುಭವದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ 'ಇರಿಸಲು' ನೆರವಾಗುವ ಮೂಲ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ತವಕದಿಂದಿರುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ಹೀಗೆ 'ಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವು'ದೆಂದರೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗುಮಾಡುವುದು ಎಂದರ್ಥ. 'ಮೂಲ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯ ಮೂಲಕ, ವಿಮರ್ಶಕನು ಅನುಭವದೊಡನೆ ಪ್ರಬುದ್ಧನಾಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ, ಅನುಭವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸ್ಥಿರತೆ ಗಾಢಗೊಳ್ಳುವುದು (ಗಾಢಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಬೆಳೆಯುವುದು ನಿಜವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ)... ಇಡೀ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ನಾನು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರಮಬದ್ಧವೂ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ ಆದುದು?

ಈ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ... ನಾವು ಕೆಲವು ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅಮೂರ್ತ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ..... ನಾನು ಇಂಥ ಇಂಥ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣಗಳಿಂದ ದೂರವಿದ್ದೆನಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಂಬೇಡಿತನ ಕಾರಣವಲ್ಲ: ಅಂತಹ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣಗಳು ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಲು ಎನಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಗೊಡವೆಗೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ (ಎಫ್.ಆರ್.ಲೀವಿಸ್ ರ ಕಾಮನ್ ಪರ್‌ಸ್ಯೂಟ್–ಪೆರೆಗ್ರೈನ್ ಪುಸ್ತಕಗಳು, 1962, ಪು.213–16). ಅನೀಸರ ವಿಮರ್ಶಾವಿಧಾನ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾದರಿಯಾಗಬಲ್ಲುದು.

ಮೂಲ: ವಿ.ಎಸ್. ಪಾಠಂಕರ್

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪುಸ್ತಕಗಳು*

ಸ್ವತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಅನುವಾದಗಳು

ಪುಸ್ತಕಗಳು / ಲೇಖಕರು / ಅನುವಾದಕರು / ಸಂಪಾದಕರು

ಅಪ್ರತಿಮ ವೀರಚರಿತೆ / (ತಿರುಮಲಾರ್ಯ ವಿರಚಿತ) ಕೊಣನೂರು ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ (ಸಂ)

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ / ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಎನ್. (ಅನು)

ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ / ಕೌಜಲಗಿ ಶೇಷಾಚಾರ್ಯ (ಅನು)

ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ / ಶಿವರಾಮಯ್ಯ ಬಿ.ಕೆ.

ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ / ಎಂ.ಎ. ಹೆಗಡೆ

ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ / ಕೆ.ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶ್

ಅಸಂಗತ / ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ್

ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ / ವ್ಯಾಸರಾಯ ಬಲ್ಲಾಳ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ / ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ

ಆನಂದವರ್ಧನನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ.

ಅನ್ಯಜ್ಞಾನಶಿಸ್ತುಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ / ಸಂ: ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ/ಬಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ / ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ ಎಲ್.ಎಸ್./

ಇತ್ಯಾದಿ / ಕುವೆಂಪು

ಉದಯಾದಿತ್ಯಾಲಂಕಾರ / ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಎಂ.ವಿ. (ಸಂ)

ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ / ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ

ಎಲಿಯಟ್ಟನ ಮೂರು ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು / ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರ್ ಸಿ.ಪಿ. (ಅನು)

ಕಥನಶಾಸ್ತ್ರ / ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ

ಕಥೆ ಮತ್ತು ಕಥಾವಸ್ತು / ಭೈರಪ್ಪ ಎಸ್.ಎಲ್.

---

* ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲು ಡಾ. ಮುರಳೀಧರ್ ಮತ್ತು ಡಾ. ಚಲಪತಿ ಸಹಕರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ಔಚಿತ್ಯ ವಿಚಾರ ಚರ್ಚೆ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ. (ಅನು)
ಕನ್ನಡ ಕವಿಕಂಠಾಭರಣ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ (ಅನು)
ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವೀರರಸ ನಿರೂಪಣೆ / ಮಹೀಶವಾಡಿ ಬಿ.ಜಿ.
ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ. (ಅನು)
ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ. (ಅನು)
ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ. (ಅನು)
ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ. (ಅನು)
ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಸೂತ್ರವೃತ್ತಿ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ. (ಅನು)
ಕನ್ನಡ ಕುವಲಯಾನಂದ / ನಂದೀಮಠ (ಸಂ)
ಕನ್ನಡ ಕೈಪಿಡಿ (ಅಲಂಕಾರ ಭಾಗ) / ಕೃಷ್ಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಎ.ಆರ್. ಮತ್ತು ವರದಾಚಾರ್ಯ ಕೆ.
ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ. (ಅನು)
ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ. (ಅನು)
ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ / ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರ್ ಸಿ.ಪಿ. ಮತ್ತು ಪುಣೇಕರ್ (ಸಂ)
ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕವಲುದಾರಿಯಲ್ಲಿ / ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಎಚ್.
ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆ ಬೆಲೆ / ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್. (ಸಂ)
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಭೇದಗಳು / ಸದಾನಂದ ನಾಯಕ
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸ / ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಎಂ.ವಿ.
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸರಸ್ವತಿಯ ದರ್ಶನ / ಮುಗಳಿ ರಂ.ಶ್ರೀ.
ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವ ಚಿಂತನೆ / ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ / ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ
ಕನ್ನಡ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ಬಹುಪಠ್ಯೀಯ ನೆಲೆಗಳು / ವೀರೇಶ ಬಡಿಗೇರ
ಕನ್ನಡ ಶೈಲಿ ಕೈಪಿಡಿ / ಸಂ –ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ
ಕನ್ನಡ ಛಂದೋಪ್ರಬಂಧಗಳು / ಸಾ.ಶಿ. ಮರುಳಯ್ಯ
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ಚಿಂತನೆ / ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು
ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾರ್ಗ / ಸಂ –ಅರವಿಂದ ಮಾಲಗತ್ತಿ
ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ / ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜನಪರ ಚಳುವಳಿ / ಸಂ –ರಂಗರಾಜ ವನದುರ್ಗ
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಮಹಿಳೆ / ಸಂ –ಸಬೀಹಾ ಭೂಮಿಗೌಡ
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೇಸೀಯತೆ / ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು
ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ವರೂಪ / ಟಿ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರಿ
ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ / ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ
ಕಾಮಿಡಿ / ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ
ಕಾದಂಬರಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರ / ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು

ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ / ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್
ಕಾದಂಬರಿಯ ಸ್ವರೂಪ / ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ
ಕರ್ಣಾಟಕ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ / ವೆಂಕಟರಾವ್ ಎ. ಮತ್ತು ಶೇಷ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ ಎಚ್. (ಸಂ)
ಕರ್ಣಾಟಕ ಚಂದ್ರಾಲೋಕ / ಅಕ್ಕಲೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ
ಕರ್ಣಾಟಕ ಚಂದ್ರಾಲೋಕ /ಸಿದ್ಧಾಂತಿ ಶಿವಶಂಕರಶಾಸ್ತ್ರಿ
ಕರ್ಣಾಟಕ ಛಂದೋಲಂಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲಕ್ಷಣ / ಜಾವಲಿ ರಾಮಸ್ವಾಮಿಶಾಸ್ತ್ರಿ
ಕಲಾತತ್ವ / ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರ್ ಸಿ.ಪಿ. (ಅನು)
ಕಲಾನುಭವ / ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ವಿ.
ಕಲೆ ಎಂದರೇನು? / ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರ್ ಸಿ.ಪಿ. (ಅನು)
ಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಮಾನವ / ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಎನ್. (ಅನು)
ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ / ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಕೆ. (ಅನು)
ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ / ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ಎಚ್.ಕೆ. (ಅನು)
ಕಲೆಯ ನೆಲೆ / ಗೋಕಾಕ್ ವಿ.ಕೃ
ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ / ಗೋಕಾಕ್ ವಿ.ಕೃ.
ಕವಿಕಂಠಾಭರಣ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ. (ಅನು)
ಕವಿ–ಕಾವ್ಯ–ದೃಷ್ಟಿ / ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ವಿ.
ಕವಿಜಿಹ್ವಾಬಂಧನಂ (ಈಶ್ವರಕವಿ ವಿರಚಿತಂ) / ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ ಎ. ಆರ್ (ಸಂ)
ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ. (ಸಂ)
ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ / ಪಾಠಕ್ ಕೆ.ಬಿ. (ಸಂ)
ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ / ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಎಂ.ವಿ. (ಸಂ)
ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ (ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಆವೃತ್ತಿ) / ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಎಂ.ವಿ.
ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ (ವಿಮರ್ಶೆ–ಕವಿಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆ 1) / ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ವಿ. (ಸಂ)
ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ ಪ್ರಶಸ್ತಿ / ಭೀಮರಾವ್ ಚಿಟಗುಪ್ಪಿ
ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ ವಿವೇಕ / ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ
ಕವಿಸಮಯಂ / ರಾಮಾನುಜ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ ಎಂ.ಎ.
ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ / ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ ಎಲ್. ಎಸ್.
ಕಾದಂಬರಿ –ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರ / ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ
ಕಾವ್ಯ / ಜ. ಚ. ನಿ.
ಕಾವ್ಯಕುತೂಹಲ / ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ ಪು. ತಿ.
ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ / ಗುರುಪಾದ ಕೆ. ಹೆಗಡೆ
ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಶಬ್ದದ ರೀತಿ / ಗುಂಡಣ್ಣ ಜಿ. (ಅನು)
ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣಸಾರ / ವೆಂಕಟರಮಣರಾಯ ಕೆ.

ಕಾವ್ಯವಿಚಾರಸಾರ / ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರ್ ಸಿ.ಪಿ.
ಕಾವ್ಯವಿಹಾರ / ಕುವೆಂಪು
ಕಾವ್ಯವೂ ಅದನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಬಗೆಯೂ /ಕಲ್ಯಾಣಶರ್ಮ ಜಿ.
ಕಾವ್ಯಸೂತ್ರ / ಶ್ರೀಧರ ಬಿ.ಎಚ್.
ಕಾವ್ಯ-ಸ್ವಾರಸ್ಯ / ಡಿ. ವಿ. ಜಿ. (ಗುಂಡಪ್ಪ ಡಿ.ವಿ.)
ಕಾವ್ಯವೆಂದರೇನು / ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ
ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ / ಜಿ. ಅಬ್ದುಲ್ ಬಷೀರ್
ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಸ್ವರೂಪ / ಸಂ -ಜಿ.ಎಸ್. ಅವಧಾನಿ
ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆ / ಸರ್ ಫಿಲಿಪ್ ಸಿಡ್ನಿ, ಅನು -ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ
ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ / ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.
ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ / ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ. ಎಸ್. ಮತ್ತು ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ.(ಸಂ)
ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನಂ / ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯ ಆರ್. (ಸಂ)
ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನಂ / ಬಸವನಾಳ ಶಿ.ಶಿ ಮತ್ತು ಇತರರು (ಸಂ)
ಕಿರಣಾನುಭವ / ರಾಜರತ್ನಂ ಜಿ.ಪಿ.
ಕುವಲಯಾನಂದ / ಜಾಯೇಂದ್ರ
ಗತಿಬಿಂಬ / ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.
ಗದ್ಯಶೈಲಿ / ಜವರೇಗೌಡ ದೇ.
ಚಂದ್ರಾಲೋಕ / ವಿಷ್ಣುಮೂರ್ತಿ ಭಟ್ಟ (ಅನು)
ಚೆಲುವಿನ ನಿಲುವು / ಗೋಕಾಕ್ ವಿ.ಕೃ.
ಛಂದೋಂಬುದಿ / ಸಂ -ಟಿ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರಿ
ಛಂದೋಮಿತ್ರ / ಅ.ರಾ. ಮಿತ್ರ
ಛಂದೋತರಂಗ / ಎಂ. ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ
ಜರ್ಮನ್ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣ / ನಾರಾಯಣರಾವ್ ಪಿ.ವಿ. ಮಿತ್ರ ಎ. ಆರ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಪಿ. ಎಸ್. (ಅನು)
ಜೀವನ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ / ಗುಂಡಪ್ಪ ಡಿ.ವಿ.
ಟಿ.ಎಸ್. ಇಲಿಯಟ್ ಕವಿಯ ವಿಮರ್ಶನ ವಿಚಾರ / ಮಿಣಜಗಿ ಎಸ್. ಬಿ.
ಡಾ॥ ನಗೇಂದ್ರರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರಬಂಧಗಳು / ರಾಜೇಶ್ವರಯ್ಯ ಮೇ. ಮತ್ತು ಇತರರು (ಅನು)
ತಪೋನಂದನ / ಕುವೆಂಪು
ತರಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು-ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ / ಎಸ್.ಎಮ್. ವೃಷಭೇಂದ್ರಸ್ವಾಮಿ
ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ / ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ
ದಶರೂಪಕ / ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕೆ.ವಿ. (ಅನು)
ದರ್ಶನ ವಿಮರ್ಶೆ / ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್. ಮತ್ತು ಪ್ರಭುಶಂಕರ (ಸಂ)
ದಾರ್ಶನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ / ಕುವೆಂಪು, ಹಾ.ಮಾ. ನಾಯಕ (ಸಂ)

ದೇಶೀವಾದ / ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ
ದ್ರೌಪದಿಯ ಶ್ರೀಮುಡಿ / ಕುವೆಂಪು
ಧ್ವನಿ / ಜ.ಚ.ನಿ
ನರಪತಿ ಚರಿತ (ಅಳಿಯ ಲಿಂಗರಾಜ ವಿರಚಿತ) ಸಂ. ಕರ್ನಾಟಕ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ
ನವ್ಯತೆ / ಗೋಕಾಕ್ ವಿ.ಕೃ.
ನವ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯ ಜೀವನ / ಗೋಕಾಕ್ ವಿ.ಕೃ.
ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ / ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ
ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ / ಅದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ (ಅನು)
ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ / ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ (ಅನು)
ನಾನೇಕೆ ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ / ಎಸ್.ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪ
ಪದಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ / ಪಾ.ವೆಂ. ಆಚಾರ್ಯ
ಪರಂಪರೆ / ಅಣಜಿ ಸಿ.ಆರ್.
ಪರಿಕಲ್ಪನೆ / ಎಂ.ಎಂ. ಕಲಬುರ್ಗಿ
ಪರಿಶೀಲನೆ / ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್
ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹ ತಂತ್ರ / ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ
ಪ್ರತಾಪರುದ್ರೀಯ / ವಿಷ್ಣುಮೂರ್ತಿ ಭಟ್ಟ (ಅನು)
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದಗಳು / ಯರವಿನ ತೆಲಿಮಠ
ಪುರಾಣ / ಕೆ.ಎಲ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಚಿಂತನ / ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರ್ ಸಿ.ಪಿ.
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ / ಇನಾಂದಾರ್ ವಿ.ಎಂ.
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ / ಕೊಟ್ರಶೆಟ್ಟಿ ಎಂ.ಬಿ.
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ / ಹೆಂಡಿ ಬಿ.ಜಿ.
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಧುನಿಕ ಯುಗ / ಇನಾಂದಾರ್ ವಿ.ಎಂ.
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆ / ಇನಾಂದಾರ್ ವಿ.ಎಂ.
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಧ್ಯಯುಗ / ಇನಾಂದಾರ್ ವಿ.ಎಂ.
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ರೂಪುರೇಷೆ / ಸರೋಜಿನಿ ಚವಲಾರ
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗ / ಇನಾಂದಾರ್ ವಿ.ಎಂ.
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಯುಗ / ಇನಾಂದಾರ್ ವಿ.ಎಂ.
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾದಗಳು / ಯೆರವಿನತಲಿಮಠ ಸಿ.ಎಸ್.
ಪ್ರತಾಪರುದ್ರೀಯ / ವಿಷ್ಣುಮೂರ್ತಿ ಭಟ್ಟ (ಅನು)
ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ / ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ ಎಸ್. ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ ಎನ್.ಎಸ್. (ಸಂ)
ಬಂಡಾಯ-ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ / ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ / ಅದ್ಯ ರಂಗಚಾರ್ಯ
ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ (ಅಲಂಕಾರ ಭಾಗ) / ಮರುಳುಸಿದ್ಧಯ್ಯ ಜಿ. (ಸಂ)
ಭವ್ಯತೆ / ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.
ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ / ಸಮಗ್ರ ವಿವೇಚನೆ: ಹ.ರಾ. ಕಿದಿಯೂರು
ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ / ಮಲ್ಲೆಪುರಂ ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ
ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಒಳನೋಟಗಳು / ಎಸ್.ಎಂ. ಹಿರೇಮಠ
ಭಾರತೀಯ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ / ಪ್ರ.ಗೂ. ಕುಲಕರ್ಣಿ
ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ / ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ತೀ.ನಂ.
ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಕೊಡುಗೆ / ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಎಂ.ವಿ.
ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ-ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ.
ಭಾರತೀಯತೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಲೇಖಕ / ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್. (ಸಂ)
ಭಾವಗೀತೆ / ಪರಮೇಶ್ವರಭಟ್ಟ ಎಸ್.ವಿ.
ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ / ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ
ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ / ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು
ಮಮ್ಮಟನ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ (ಉಲ್ಲಾಸಗಳು 1, 2, 10) / ಹಿರೇಮಠ ಎ. ಎಲ್. ಮತ್ತು ತೋಫಖಾನೆ ಎಸ್.ಬಿ. (ಸಂ)
ಮಹತ್‌ಕಾವ್ಯ ಕಲ್ಪನೆ / ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರ್ ಸಿ ಪಿ.
ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣ / ವೆಂಕಟಾಚಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀ ಟಿ.ವಿ.
ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪ / ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.
ಮಾತು ತಲೆಯೆತ್ತುವ ಬಗೆ -ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ /ಸಂ. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ
ಮಾಧವಾಲಂಕಾರ / ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಎಚ್.
ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ-ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ / ವೀರಣ್ಣ ಸಿ.
ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ / ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ಎಚ್. ಕೆ. (ಅನು)
ಯೂರೋಪಿಯನ್ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇತಿಹಾಸ / ಶಂಕರಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ ರಸ / ಜ.ಚ.ನಿ.
ರಚನೆ-ನಿರಚನೆ / ಕೆ. ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ
ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ / ನಾಗೇಂದ್ರ (ಅನು: ಪ್ರಧಾನ ಗುರುದತ್ತ)
ರಸಗಂಗಾಧರ / ಸಿದ್ಧಪ್ಪಾರಾಧ್ಯ ಟಿ.ಜಿ. (ಅನು)
ರಸಪ್ರಜ್ಞೆ / ನರಸಿಂಹಚಾರ್ ಪು. ತಿ.
ರಸರತ್ನಾಕರ / ನರಸಿಂಹೇಗೌಡ ಎಚ್. ಕೆ. (ಸಂ)
ರಸರತ್ನಾಕರಂ / ರಾಮಚಂದ್ರ ಕೊಟ್ಟಲಗಿ (ಸಂ)
ರಸರತ್ನಾಕರ / ಶೇಷಯ್ಯಂಗಾರ್ ಎಚ್. (ಸಂ)
ರಸೋಲ್ಲಾಸ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ.

ರಸೋ ವೈಸಃ / ಕುವೆಂಪು
ರುಚಿ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ.
ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂ / ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ
ವರಸೆಗಳು / ಎಚ್.ಎಸ್. ಬಿಳಿಗಿರಿ
ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆ / ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್
ವಾಸ್ತವತಾವಾದ / ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ
ವ್ಯಾಸಂಗ / ಸದಾನಂದ ಕನವಳ್ಳಿ (ಸಂ.)
ವಿಚಾರತರಂಗ / ರಾಜರತ್ನಂ ಜಿ.ಪಿ.
ವಿಡಂಬನ / ರಂಗಣ್ಣ ಎಸ್. ವಿ.
ವಿಮರ್ಶಾತತ್ತ್ವಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ / ಗೋಕಾಕ್ ವಿ.ಕೃ. ಮತ್ತು ಕುಲಕರ್ಣಿ ಆರ್.ಜಿ. (ಸಂ)
ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಲೇಖನಗಳು / ಕೊಟ್ರಶೆಟ್ಟಿ ಎಂ. ಜಿ.
ವಿಮರ್ಶೆ / ನಾಗರಾಜ್ ಆರ್. (ಅನು)
ವಿಮರ್ಶೆ / ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ್ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್
ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ / ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ ಒ. ಎಲ್.
ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪೂರ್ವ ಪಶ್ಚಿಮ / ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.
ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪ / ಮಿರ್ಜಿ ಅಣ್ಣಾರಾಯ
ವಿವಿಧ / ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ. ಎಸ್. (ಸಂ)
ವ್ಯಾಸಂಗ / ಸದಾನಂದ ಕನವಳ್ಳಿ (ಸಂ)
ವಿವಿಧ / ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್. (ಸಂ.)
ಶಾರದಾವಿಲಾಸ / ಸಾಳ್ವ
ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ / ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಎಂ.ವಿ.
ಶೀಲಶೈಲಿ / ಜ.ಚ.ನಿ
ಶೃಂಗಾರ ರತ್ನಾಕರ / ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯ ಎಸ್.ಜಿ. ಮತ್ತು ಇತರರು (ಸಂ)
ಶೈಲಿ (ಭಾಗ 1, 2 ಮತ್ತು 3) / ಎಸ್. ವಿ. ರಂಗಣ್ಣ
ಷೆಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯಸಮರ್ಥನೆ / ಮಹಾದೇವಪ್ಪ ಸಿ. (ಅನು)
ಷೆಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯಸಮರ್ಥನೆ / ಗುಂಡಣ್ಣ ಜಿ. (ಅನು)
ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾಶ್ಮೀರದ ಕೊಡುಗೆ / ನಾಗರಾಜನ್ ಕೆ.ಎಸ್.
ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸ / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ.
ಸಣ್ಣ ಕತೆಯ ಸೊಗಸು / ವಿಜಯಾ
ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ / ಭೈರಪ್ಪ ಎಸ್.ಎಲ್.
ಸಂರಚನಾವಾದ / ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ

ಸಂಶೋಧನ ಪ್ರಜ್ಞೆ / ಹೆರಂಜೆ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ
ಸರಸ್ವತೀ ತತ್ತ್ವ / ಮೌನ್ವೀ ನರಸಿಂಗರಾವ್
ಸಹೃದಯ ಸಂವಾದ –ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಂಪರೆ / ಸಂ. ಎಸ್. ವಿದ್ಯಾಶಂಕರ
ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ / ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ
ಸ್ವತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆ / ವಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ನಂಗಲಿ
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ / ಮಹಾಬಲೇಶ್ವರ ಕಾಟ್ರಹಳ್ಳಿ
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆ / ಶಿವರಾಮಯ
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ / ಮಲ್ಲೆಪುರಂ ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ / ಚೂಡಾಮಣಿ ಸುಂದರಗೋಪಾಲ್
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ / ಬಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ
ಸಾಹಿತ್ಯ / ನರಸಿಂಹಯ್ಯ ಎ.ಎನ್. (ಅನು)
ಸಾಹಿತ್ಯ / ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್
ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಟ್ಟು / ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ ಎಲ್.ಎಸ್.
ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಟ್ಟು / ಶ್ರೀರಂಗ
ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೀವಾಳ / ಗೊರೂರು ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ (ಅನು)
ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳು / ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಪಿ.ವಿ.
ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣ / ಸಿದ್ಧಪ್ಪಾರಾಧ್ಯ ಟಿ.ಜಿ. (ಅನು)
ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವವಾದಗಳು / ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಪಿ.ವಿ.
ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ–ಹೊಸಮಾರ್ಗ / ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ವಿ.
ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿರಾಟ್ ಸ್ವರೂಪ / ಬೇಂದ್ರೆ ದ. ರಾ.
ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಆಗುವ ಕೆಲಸ / ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್
ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಚಾರ ಮತ್ತು ಇತರ ಭಾಷಣಗಳು / ಕುವೆಂಪು
ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರವೇಶ / ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರ್. ಸಿ. ಪಿ. (ಅನು)
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆ / ಪ್ರಭುಶಂಕರ
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜನಜೀವನ / ಗುಂಡಪ್ಪ ಡಿ.ವಿ.
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜೀವನ / ಕೃಷ್ಣರಾಯ ಅ.ನ.
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆ / ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತೀಕ / ಭೈರಪ್ಪ ಎಸ್.ಎಲ್.
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ / ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ / ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರ್ ಸಿ.ಪಿ. (ಅನು)
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಯುಗಧರ್ಮ / ಕೃಷ್ಣರಾಯ ಅ. ನ.
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನ / ಗುಂಡಪ್ಪ ಡಿ.ವಿ.
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ /ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ.
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸತ್ಯ / ಮೂರ್ತಿರಾವ್ ಎ.ಎನ್.
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವತೆ / ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಎಚ್.
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ / ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್. (ಸಂ)
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗ–1 / ಜವರೇಗೌಡ ದೇ.
ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ (ಆರು ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು) / ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ
ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯ / ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ವಿ
ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ತತ್ತ್ವಗಳು / ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರ್ ಸಿ.ಪಿ. (ಅನು)
ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕ ಸೂತ್ರಗಳು / ಮುಗಳಿ ರಂ. ಶ್ರೀ.
ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ / ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ ಎಲ್. ಎಸ್
ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಹಾರ / ನಾಗರಾಜನ್ ಕೆ.ಎಸ್. ಮತ್ತು ಇತರರು
ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಕ್ತಿ / ಗುಂಡಪ್ಪ ಡಿ.ವಿ.
ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ / ಕರ್ಪೂರ ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾವ್
ಸಾಹಿತ್ಯ – ಸಂಸ್ಕೃತಿ – ಶ್ರುತಿ / ಕರ್ಕಿ ಡಿ. ಎಸ್.
ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ / ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿ ಪಿ.ಆರ್. ಮತ್ತು ಇತರರು (ಸಂ)
ಸಾಹಿತ್ಯ – ಸಾಹಿತಿ / ವಿನೋಬಾ (ಮೂಲ)
ಸಾಹಿತ್ಯ ಸುಧೆ / ಕುಲಕರ್ಣಿ ಬಿ. ಎಸ್.
ಸಾಹಿತ್ಯಸ್ವರೂಪ / ಉಮಾಪತಿ ಶೆಟ್ಟಿ
ಸಾಹಿತ್ಯಾಲಂಕಾರ / ಹಾಸನ ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ
ಸಾಹಿತ್ಯಾವಲೋಕನ / ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ವಿ.
ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಲು / ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ
ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆ / ರಾಮಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಕೆ.ಬಿ.
ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ / ಗೋಕಾಕ್ ವಿ.ಕೃ.
ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ / ಶ್ರೀನಿವಾಸನ್. ಜಿ.
ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ / ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ. ಎಸ್.
ಶೃಂಗಾರ ರತ್ನಾಕರ / ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯ ಎಸ್.ಜಿ. ಮತ್ತು ಇತರರು (ಸಂ)

ಶಾರದಾವಿಲಾಸ / ಸಾಳ್ವ
ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ / ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಎಂ.ವಿ.
ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ –1,2,3 / ಟಿ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರಿ
ಶೀಲಶೈಲಿ / ಜ.ಚ.ನಿ.
ಶೈಲಿ (ಭಾಗ 1, 2 ಮತ್ತು 3) / ಎಸ್.ವಿ. ರಂಗಣ್ಣ
ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ / ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ
ಷೆಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯಸಮರ್ಥನೆ /ಮಹಾದೇವಪ್ಪ ಸಿ. (ಅನು)
ಷೆಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯಸಮರ್ಥನೆ / ಗುಂಡಣ್ಣ ಜಿ. (ಅನು)
ಹಾಸ್ಯ / ರಂಗಣ್ಣ ಎಸ್.ವಿ.
ಹೊರೆಸನ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ / ಬಾಲಸುಬ್ರಮಣ್ಯ ಎನ್.
ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶೈಲಿ / ಶ್ರೀಧರ ಬಿ.ಎಚ್.

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಅನ್ನುವುದು ಮೂಲತಃ ಕೃತಿಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂವಾದ ಅನ್ನುವುದನ್ನು ಡಾ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಅವರ ಈ ಬರೆಹಗಳು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಹೊರಗಿನಿಂದ ಎರವಲು ತಂದ ಮಾದರಿಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ನಿರಾಕರಣೆ, ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ವೈಚಾರಿಕ ಪರಿಕರಗಳು ಕೃತಿಯ ಒಡಲೊಳಗೇ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿವೆ ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಹಾಗೂ ಈ ಬಗೆಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆ, ಈ ಮೂರೂ ಈ ಸಂವಾದದ ನೆಲೆಯಾಗಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಡಾ. ನಾರಾಯಣ ಅವರ ವಿಮರ್ಶಾ ಕ್ರಮವು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನವೂ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ, ಪ್ರಸ್ತುತವೂ ಆಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ, ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನ, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಪರಿಣತವಾದ ಮನಸ್ಸೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ, ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನೂ ಕುರಿತು ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ಒಳಗುಪಡಿಸಿದ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮವೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೊಳಗಣ ಖಚಿತತೆ, ಅಹಂ ನಿರಸನದ ವಿನಯ, ಸತ್ಯಪರವಾದ ದಿಟ್ಟತನ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ ಅತ್ಯಂತ ತರ್ಕಬದ್ಧವೂ ಆದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಚಕಿತಗೊಳಿಸುವ ಒಳನೋಟಗಳು, ಈ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಡಾ. ನಾರಾಯಣ ಅವರ ಈ ಬರೆಹಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ.

■ ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ

175

ಪ್ರಗತಿ ಗ್ರಾಫಿಕ್ಸ್ ಬೆಂಗಳೂರು

PRAGATI GRAPHICS

ISBN 938144187-1

ರೂ.350/-